DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS

PURCHASED FOR THE
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
FROM THE
CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT
FOR
HISTORY OF ART

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS

XIII.

MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

☆

LIBRARY
JUN 26 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

N
3
K86
Bd. 13
Halb. 1

G. FRANZ'SCHE H. B. HOF-BUCHDRUKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN.

INHALTS-ANGABE.

1902. I. HALBBAND.

Literarischer Theil.

	Seite
Baldry, Alfred Lys. Über englische Malerei	1
Brosch, L. Giacomo Favretto	37
Engels, Eduard. Otto von Faber du Faur	53
Pietsch, Ludwig. Ludwig Knaus	77

Vollbilder.

	Seite
Boughton, George H. Weeding the Pavement	21
Clausen, George. The Girl at the Gate	4
Collier, John. The last Voyage of Henry Hudson	24
Dicksee, Frank. Startled	17
Faber du Faur, Otto von. Napoleon in Ägypten	57
— Rückkehr aus Russland	60
— Ambulanz bei einer Barrikade	61
— Bazeilles	68
— Kampf des Grenadier-Regiments Königin Olga am Park von Coeuilly (30. November 1870)	69
Favretto, Giacomo. Die Maus	40
— Nach dem Bade	41
— Auf dem Markte	44
— Auf der Promenade	45
— Endlich allein	48
— Susanne und die zwei Alten	49
Forbes, Stanhope A. A Quarry Team	8
Forbes, Stanhope A. Across the Stream	9
Knaus, Ludwig. Ein genügsamer Weltbürger	80
— Die goldene Hochzeit	81
— Der Wilderer	84
— Hinter den Coulissen	85
— Kindervergnügen	92
— Das widerspänstige Modell	93
— Ein gehetztes Wild	96
— Ein Försterheim	97
— Auf der Wahlstatt	100
— Unter ritterlichem Schutze	101
— Mädchen aus der Stadt	108
— Adlerjäger	109
La Thangue, H. H. The Man with the Scythe	5
Lenbach, Franz von. Otto von Faber du Faur	56
Orchardson, W. Q. Trouble	20
Riviere, Briton. Aggravation	25
— Giants at Play	32
Strudwick, J. M. A golden Thread	33
Tuke, H. S. All Hands to the Pumps	16

Textbilder.

	Seite
Boughton, George H. Studienkopf	17
— Holländisches Mädchen (Skizze)	17
— Skizze	19
Clausen, George. Studie	2
— Skizze	3
— Drei Studien	3, 4, 5
— Skizze	6
Collier, John. The Billiard Players	21
— Lady Godiva	22
— The Tramp	23
— The Garden of Armida	24
Ellis, Arthur. Voices from the Sea	13
Faber du Faur, Otto von. Aus schwerer Zeit	53
— Drei Studienköpfe	54
— Vorbeimarsch	55
— Eine Revue vor Napoleon als Kaiser	56
— Attacke französischer Kürassiere	58
Faber du Faur, Otto von. Retirade	59
— Schwere Arbeit	60
— Trümmer der grossen Armee 1812	61
— Französische Kürassiere	62
— Nach der Schlacht	62
— Kriegszug	64
— Fantasia vor Napoleon: Ägypten	65
— Erbeutet	66
— Die heiligen drei Könige	67
— Heimkehrendes Pferd	68
— Überfall (Skizze)	69
— Daniel in der Löwengrube	71
— Rast	72
— Fuchsjagd	73
— Die Flucht des Winterkönigs	74
Favretto, Giacomo. In Erwartung des Brautpaares	38

Seite

Favretto, Giacomo. Vorlesung des Liebesbriefs 39
— Die Gondelüberfahrt 40
— Markt von S. Polo 41
— Auf dem Weihnachtsmarkt 43
— Vandalismus an den alten Meistern . . 44
— Lotterieziehung 45
— Der defekte Regenschirm 46
— Moderner Spaziergang 47
— Liebelei 48
— Ein Schwerenöther 49
— Vor dem Dogenpalast 50
— Der eingeschlummerte Diener 50
— Skizze 51
— Schlussvignette (Mädchenkopf) 52
Forbes, Stanhope A. The Lighthouse (Skizze) 11
Hunter, Colin. Good Night to Skye . . 12
— Their only Harvest 12
Kennedy, C. N. The Origin of the Irish Harp 7
Knaus, Ludwig. Der Invalide 79
— Zwei Studien 80, 81
— Lore 83
— Sechs Studien . . . 84, 85, 86, 89, 90, 91
— Meraner Bauer 94
— Bei der Feldarbeit 95

Seite

Knaus, Ludwig. Zwei Studien 96, 97
— Jagdfrühstück 99
— Sechs Studien 101, 102, 104, 106, 107, 109
— Nina 110
— Norina 111
— Schlussvignette (Kinderkopf) 112
La Thangue, H. H. Studie zu einem Bilde 8
— A Sussex Cider Press 9
Lockhardt, W. E. Portrait of Rt. Honble. A. J. Balfour 34
Orchardson, W. Q. The Farmer's Daughter 20
Riviere, Briton. Drei Thierstudien 25, 26, 27
— Companions in Misfortune 28
— Studie (Foxterriers) 29
— — (Collies) 30
— Thierstudie 31
— Ganymed 32
Rooke, Th. M. The Story of Ruth 16
Strudwick, J. M. „O Swallow, flying from the golden woods . . .“ 33
— St. Cecilia 35
— Evensong 36
Tuke, H. S. Bathers 14
White, John. Be it ever so humble, there is no place like home 15

Über englische Malerei.

von

ALFRED LYS BALDRY.

Die englische Malerei der Gegenwart nimmt eine bevorzugte Stellung im modernen Kunstleben ein. Sie umfasst Künstler, die aus der alltäglichen Umgebung ihre Anregungen entnehmen, wie auch solche, die einem weltweiten Idealismus huldigen. Die Werke der englischen Malerei weisen eine grosse Mannigfaltigkeit und Eigenart auf; sie vereinigen in sich die Vorzüge einer vortrefflichen technischen Schulung, sowie einen tiefen Ernst und seltene Vertiefung in die künstlerischen Probleme. Doch ist über die Grenzen des engeren Vaterlandes hinaus noch wenig über das Wesen und die künstlerische Eigenthümlichkeit der markantesten Persönlichkeiten dieser Kunst bekannt geworden.

Von den Künstlern, welche die Moderne am wirksamsten vertreten, zeigen Clausen und La Thangue einen entschiedenen Naturalismus, Stanhope Forbes realistische Genauigkeit, Tuke einen Realismus, der durch Phantasie gemässigt, Boughton, Collier und Orchardson ein feines Talent für dramatische Erzählung, Briton Riviere Thierschilderungen in einer poëtischen Verbindung mit Historien, Strudwick endlich die romantisch dekorative Seite.

Die Auswahl und Zusammenstellung gerade dieser Künstler geschah zunächst aus freien Stücken und zwar deshalb, weil sie ein Bild der Mannigfaltigkeit des Strebens innerhalb der Strömungen im englischen Kunstleben geben. Wir sehen da die verschiedenartigsten Charaktere sich nach verschiedenen Richtungen harmonisch neben einander entwickeln und wir können daraus den Schluss ziehen, dass das englische Kunstleben ein reges ist und sich der Förderung jeden Talentes als günstig erweist. Von der öffentlichen und privaten Kunstpflege zeugen eine Menge vorzüglicher Institute und Schulen. Von den Galerien moderner Werke ist besonders die „National Gallery of British Art“ hervorzuheben; sie wurde aus der Sammlung eines Privatmannes, Mr. Tate, gebildet und enthält zum grössten Theile Original-Werke der hier besprochenen Künstler. Für das Fortkommen und die Bedeutung eines Künstlers in der offiziellen Welt Englands ist es durchaus nicht gleichgiltig, welche Erziehung er genossen und welcher Sozietät er angehört.

George Clausen. Studie.

Daher müssen wir eine Eigenthümlichkeit der englischen Künstler in Erwähnung bringen, nämlich ihrem Namen einige Zeichen anzuhängen, die auf den Bildungsgang und den Grad ihres Ansehens innerhalb einer Sozietät Bezug haben.

Das Ziel des Ehrgeizes eines jeden jungen Künstlers ist, hinter seinen Namen einst die Signatur R. A. setzen zu können. R. A. (Royal Academician) bedeutet Mitglied der Royal Academy, eine Auszeichnung, die nicht Vielen zu Theil wird, da sich die Akademie nur aus 40 Mitgliedern zusammensetzt, die aus einer Reihe von Associates (das sind die nicht vollgiltigen Mitglieder) gewählt werden.

Obwohl die Bedeutung dieser Akademie in künstlerischen Kreisen längst erschüttert ist und als eine überlebte, alte Institution betrachtet wird, geniesst sie beim Publikum und in der gesellschaftlichen Welt ein unbeschränktes Ansehen. Die alljährlichen Ausstellungen im Burlington House sind ein Ereigniss, von dem Jeder, der auf gesellschaftlichen Rang Anspruch hat, unterrichtet sein muss. Ausserdem gibt es in London noch weitere 17 „Art Societies“ mit durchschnittlich zwei jährlichen Ausstellungen, zu deren Besuch aber gesellschaftlich keine Verpflichtung besteht und die deshalb vom grossen Publikum ignorirt werden.

Ausser der Royal Academy besitzt jedes Land des vereinigten Königreiches eine eigene Akademie, mit der meist eine freie Kunstschule verbunden ist. Von den namhaftesten dieser Schulen nennen wir nur die Schule des South-Kensington-Museums und die bekannte Slade-Schule in London. Hier hielt der berühmte Kunsthistoriker John Ruskin zu verschiedenen Zeiten Vorlesungen über Kunstgeschichte, Theorie und Praxis.

Indem wir der Gruppe einiger Maler nähertreten, die den modernen Naturalismus innerhalb der englischen Schule repräsentiren, bemerken wir in deren Werken, dass diese Maler, obwohl von der französischen Schule beeinflusst, weder die gewisse nüchterne Objektivität, noch den tendenziösen Beigeschmack der Franzosen angenommen haben. Das Bild der Wirklichkeit erscheint in den Werken der englischen Maler durch poëtisches Empfinden abgeklärt und beseelt. Der feingebildete englische Geschmack hat den Naturalismus in Schranken gehalten. Man fasst hier die Kunst zugleich in einem dekorativen Sinne auf und verlangt von einem Gemälde, dass es in einer behaglich-vornehmen Umgebung eine angenehme Stimmung verbreite. Es ist dies ein im weitesten Sinne anerkanntes, sozusagen ein allgemeines ästhetisches Prinzip, das von Künstlern und vom Publikum wohlbeachtet wird und worin beiderseitige Übereinstimmung herrscht.

George Clausen, A. R. A. Gleich George Clausen zeigt eine solche, der englischen Malerei eigenthümliche Verbindung von Realismus in der sehr wahren Wiedergabe aller Gegenstände, im hellen Tageslicht gesehen, und einen ausgesprochenen Sinn für Rythmus in der Komposition und dekorativen Wirkung. Die feinen Farbentöne, der Reiz zarter Farbenübergänge, überhaupt die Harmonie der Farben im freien Licht, haben ihn als malerische Probleme gefesselt, und er hat diesen die eingehendste Beobachtung und fleissiges Studium gewidmet. In all' seinen Arbeiten, gleichgiltig in welcher Ausführung, ist er seiner Gewohnheit getreu geblieben, das Material nur als Mittel zum Zweck, als Ausdruck seines Empfindens und als Ausdruck des Interesses zu gebrauchen, das er den Problemen der Freilicht-Malerei entgegenbrachte.

George Clausen. Skizze.

Clausen hatte verschiedenartige Phasen der künstlerischen Entwicklung durchzumachen, ehe er der Künstler geworden ist, als den wir ihn heute kennen. Im Anfange seiner Laufbahn hatte er die Absicht, dekorativer Zeichner zu werden und übte sich in der dekorativen Kunst in der Schule des South-Kensington-Museums. Er genoss dort bald den Ruf, einer der vielversprechendsten Schüler zu sein. Allein die künstlerischen Erfahrungen in dieser Schule brachten ihn bald zu der Einsicht, dass er als Maler mehr Gelegenheit finden würde, seinen eigenen Eingebungen zu folgen.

George Clausen. Studie.

Mit dem Gedanken, seine künstlerischen Erfahrungen zu erweitern und frischere künstlerische Strömungen, als sie London bot, erhoffend, ging Clausen nach Antwerpen, das damals der Sammelplatz vieler begabter Maler war. Durch diesen Zug bewies er sein einsichtsvolles Urtheil. Denn bald fand er sich dort von Einflüssen

umgeben, die eine thätige Einwirkung auf seinen Charakter und seine Kunst ausübten. Er kam in tägliche Berührung mit verwandten, gleichstrebenden Elementen und das förderte seine Kräfte ausserordentlich, besonders hinsichtlich der technischen Ausbildung. Die Unsicherheit seiner ersten Ausdrucksweise verschwand, seine Absichten förderte er klar zu Tage und die Stärke seiner Individualität kam in jeder Weise zur Geltung.

Eine Zeit lang malte er nur Bilder, zu denen er Szenen aus dem modernen holländischen Leben zum Vorwurf nahm; besonders ist ihm darin die Wiedergabe der atmosphärischen Eigenthümlichkeiten jenes Landes gelungen. Die bedeutendste Schöpfung dieser Periode war sein Bild "High Mass at a Fishing Village on the Zuyder Zee", wodurch er sofort die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog. Er wurde ein Liebling des kunstliebenden Publikums. Die Nachfrage nach seinen holländischen Sujets war gross; seine Bilder standen hoch im Kurs. Doch vermied er es, sich auf diese Art künstlerisch zu beschränken; er widerstand den Lockungen des Kunstmarktes; es widerstrebte ihm, sein Talent nach dieser Richtung hin auszunützen. Er war auch eine zu sensible rezeptive Natur, die es nicht allzulange an einem Orte und unter einem gewissen künstlerischen Gesichtskreis aushielt.

George Clausen. Studie.

Nach einigen Jahren verliess der Künstler Holland und ging nach England zurück. Keineswegs änderte er aber hiemit seine künstlerischen Anschauungen, sondern er beschäftigte sich auch hier mit der Wiedergabe der Effekte des Freilichts. Seine Motive entnahm er jetzt häufig den Vorstädten Londons, jenen Stadttheilen, die abseits des grossen Verkehrs liegen und wo die Monotonie langer Häuserreihen hie und da von einigen Bäumen, kleinem Buschwerk und grünen Rasen unterbrochen wird. Hier fand Clausen eine malerisch anziehende Umgebung, in der sich das Leben der kleinen Leute abspielte. Das alltägliche Thun und Treiben brachte er in fesselndster Weise zur Darstellung. Seine Bilder zeigten eine gewisse originelle Komposition und eine frische, flotte Malweise. Sie gaben ungemein geschickt Darstellungen, — Motive vom Leben des Augenblickes, wie es sich bunt und mannigfaltig in immer neuen Konstellationen zeigt. Aber auch hier war der Aufenthalt des Künstlers nicht von langer Dauer, obwohl er auch während dieser Zeit seines Londoner Aufenthaltes eine ziemliche Anzahl

George Clausen pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

The Girl at the Gate

H. H. La Thangue pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

The Man with the Scythe

von Werken hervorbrachte. Experimentirend, forschend und suchend schritt der Maler weiter. Seinem Empfinden genügte es nicht, nur an der Oberfläche der Dinge zu haften. Er wollte das Wesen der Erscheinung nicht nur in ihrem örtlichen Zusammenhange mit der Umgebung, sondern auch in ihren inneren Bedingungen hiezu kennen lernen. Der Künstler verliess daher die Stadt und ging auf das Land.

Dieser Wechsel gab ihm auch die schönste Gelegenheit, seiner Neigung zu den malerischen Problemen des Freilichts nachzugehen. Und diese ländliche Umgebung sagte ihm so zu, dass er seitdem nicht aufgehört hat, solche Motive zu malen, wie sie ihm seine unmittelbare Umgebung darbot.

George Clausen. Studie.

Er widmete sich zunächst der realistischen Schilderung des Landvolkes, der porträtgetreuen Wiedergabe des Taglöhners in seiner Werktagserscheinung und unterliess es, dieses Wesen irgendwie zu verschleiern.

Er schilderte nackte Thatsachen ohne poëtische Abstraktion. Aber bei dieser Hingabe an das Objekt entwickelten sich nach und nach persönliche Beziehungen — er war ein zu gedankenvoller Beobachter, um sich gänzlich davon enthalten zu können, den Dingen persönliche Empfindungen unterzulegen. Auch sein dekorativer Sinn erwachte wieder und äusserte sich in dem Bestreben, Farbe und Zeichnung harmonisch zusammenklingen zu lassen. Diese Absicht spricht deutlich aus den Bildern: "Mowers", hier namentlich aus der rythmischen Komposition würdevoller Gestalten; dann aus "Evening Song", ein Kind in den Stoppeln eines halbgemähten Mohnfeldes, ferner aus "The Girl at the Gate" mit der wohlerwogenen Vertheilung aller Formen.

Besonders treten seine dekorativen Neigungen in seinen Skizzen hervor. Obwohl er nie aufgehört hat, Realist zu sein und sich eng an die Wirklichkeit anzuschliessen, macht sich in seinen Werken doch das Streben nach einer gewissen Manier, einer dekorativen Abrundung des Natureindruckes geltend.

Die Akademie, die seine künstlerische Bedeutung erkannte, nahm ihn als "Associate" unter ihre Mitglieder auf.

George Clausen. Skizze.

Henry Herbert La Thangue, A. R. A. Zu den Malern, die innerhalb der englischen Schule im französischen Sinne ein Stück Wirklichkeit interpretiren, gehört H. Herbert La Thangue. Sein Naturalismus ist dem Bastien-Lepage's verwandt.

La Thangue hat ein Bild gemalt, das den bezeichnenden Titel "Der Mann mit der Sense" führt: unter dem schützenden Vordache eines Bauernhauses ist ein krankes Kind auf einen Stuhl gebettet; die Mutter beugt sich besorgt darüber. Draussen am Gartenzaune geht ein Bauer vorüber mit übergeschulterter Sense — theilnahmsvoll sieht er nach der Gruppe.

Der Maler mag den Vorgang um so tiefer empfunden haben, als sich in ihm ein Stück seiner eigenen Jugendgeschichte spiegelt. Kränklichkeit veranlasste ihn, zuerst still zu sitzen, zu beobachten und sich in einer leichten Hantirung zu üben. Schon frühe beschäftigte er sich mit Zeichnen. Bald fasste er den Entschluss, Maler zu werden, da ihm diese Thätigkeit allein wirklich innere Befriedigung geben konnte und auch seiner zarten Gesundheit am zuträglichsten erschien. Rastlos war er bemüht, sich in Allem, was ihn in dieser Hinsicht fördern konnte, zu vervollkommnen. So gelang es ihm, nach und nach als Künstler seinen Schöpfungen eine bestimmte Individualität aufzuprägen. La Thangue gilt als einer der entschiedensten und besonnensten Vertreter des Naturalismus und als Schöpfer einer selbständigen, besonderen Technik. Seine ersten künstlerischen Unterweisungen erhielt er in der Schule des South-Kensington-Museums, aber bald kam er zu der Ueberzeugung, dass er hier in seinem Streben nicht gefördert werden könne; er ging deshalb zu der "Lambeth School of Art" über. Hier blieb er, bis er die Reife für die Royal Academy erreicht, wo es ihm gelang, sich bald so auszuzeichnen, dass er mit dem Preis der goldenen Medaille bedacht wurde und ein Stipendium zu einer Studienreise erhielt. Sir Frederick Leigthon empfahl ihn an Gérôme in Paris, in dessen Atelier er 1879 eintrat. Drei Jahre verblieb er in der Schule des ausgezeichneten Lehrers und galt als ein Musterschüler. Aber er konnte sich mit den künstlerischen Anschauungen Gérôme's nicht befreunden. Tief wurzelte in seinem Empfinden der Hang zu einfacher ursprünglicher Naturanschauung. Der schematische Klassizismus und die Kälte, die Gérôme's Werken bei all' ihrer Formvollendung anhafteten, vermochten ihn nicht anzuregen, viel mehr zogen ihn die Werke Millet's und Bastien-Lepage's an. Dabei missachtete er weder die Gründlichkeit der Lehrmethode, durch welche Gérôme's Atelier berühmt war, noch ver-

säumte er die Gelegenheiten, die sich ihm zur Förderung seiner technischen Ausbildung während eines dreijährigen Aufenthaltes in Paris in reicher Fülle darboten. Er wurde ein aussergewöhnlich tüchtiger Zeichner, ein feiner Beobachter von Ton und Farbe und ein geschickter Techniker. La Thangue legte hier das Fundament zu seinem praktischen Wissen, das jeder wahre Künstler haben muss, um seinen Empfindungen klaren Ausdruck zu verschaffen. Nach Vollendung seiner Pariser Studienzeit war aus dem Schüler ein Meister geworden.

C. N. Kennedy. The Origin of the Irish Harp.
Copyright 1896 by Franz Hanfstaengl.

So ausgerüstet, verlor er sein Ziel, das ihm vorschwebte, nie aus den Augen und so benützte er seine Zeit, die er neben der täglichen Arbeit im Atelier erübrigen konnte, zu Ausflügen in die nächste Umgebung und in's weite Land.

Einmal besuchte er Cancale in der Bretagne, ein ander Mal Quimperlé, ein drittes Mal suchte er das Rhônethal auf, wo er die Lichteffekte und atmosphärischen Stimmungen des Südens studirte.

Diese Wanderungen bestärkten ihn immer mehr in seinen ursprünglichen Anschauungen und führten ihn immer weiter von den Traditionen der Schule Gérôme's ab. In dieser Zeit machte sich sein unabhängiges Streben bemerkbar, und er zögerte nicht, sich als einen enthusiastischen

Jünger der naturalistischen Prinzipien zu bekennen. La Thangue ging nach London zurück und nahm der Form halber ein Atelier in der vornehmen Künstlerkolonie in Chelsea. Aber er streifte von hier aus fortwährend im Lande herum, um in einer seinem innersten Empfinden angemessenen Natur eine Stätte zum dauernden Aufenthalt zu finden. So kam er nach Walsham in Norfolk und von dort nach Rye, dann wieder zurück nach Norfolk. Endlich liess er sich in der Nähe von Bosham in Sussex nieder, wo er jetzt noch lebt und thätig ist. Dass er gut daran that, sich von der Grossstadt fern zu halten, um so dem Zuge seines eigenen künstlerischen Instinktes zu folgen, beweisen seine urwüchsig empfundenen Schilderungen aus dem Leben des Landvolkes. Er hat sich nunmehr unter den Bewohnern der südlichen Grafschaften Englands heimisch gemacht; er kennt ihre Art, ihre Eigenthümlichkeiten so gut als die verborgenen Naturschönheiten dieses Landstriches.

H. H. La Thangue. Studie zu einem Bilde.

In seinen Bildern weiss er dies alles mit ausserordentlich malerischem Geschick festzuhalten. Was er darin gibt, ist bekömmlich und einfach und bildet einen köstlichen Genuss für den Kräftigen und Thätigen. Er liebt es nicht, seine Darbietungen durch besondere Affekte zu würzen. Er beschränkt sich darin meist auf die getreue Wiedergabe der Natur; doch verfehlt keines seiner Bilder eine gewisse poëtische Wirkung. Nie beschränkt er sich im malerischen Ausdrucke auf ein und denselben Ton, nie wiederholt er dasselbe Motiv im gleichen Rythmus.

Manchmal sind seine Schöpfungen von einer ernsten erhabenen Stimmung, oft leidenschaftlich bewegt, dann wieder zart und voll inniger Freudigkeit — es spiegelt sich in ihnen des Lebens wechselvolles Spiel in seinen Licht- und Schattenseiten. Seine Bilder aus dem Leben armer Leute könnte man Idyllen heissen. Sie zeigen uns die Armuth, heiter die Mühseligen und Beladenen, die sich mit ihrem Schicksal ausgesöhnt haben. Seine Darstellungen sind frei von allen abstossenden, schmutzigen Zügen. Wir sehen Menschen, die hinter einem freundlichen Gesichte ihre Noth und Sorge verhüllen. Sein vorerwähntes tragisches Gemälde "The Man with the Scythe", das mit den Mitteln des Chantrey-

Stanhope A. Forbes pinx.

Copyright 1896 by Franz Hanfstaengl

A Quarry Team

Stanhope A. Forbes pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Across the Stream

Vermächtnisses von der Ausstellung der Royal Academy 1896 erworben wurde, hat in "A little Holding" ein Gegenstück, das das Glück im Winkel schildert. Glückliche jugendliche Sorglosigkeit zeigt das Bild "Summer Morning". "Travelling Harvesters" bringt ebenso überzeugend die Mühe und Plage des wandernden Taglöhners, der von der Hand in den Mund lebt, zum Ausdruck. Von den beiden Bildern, mit denen er die Ausstellung der Akademie — als Associate — beschickte, schildert eines, "A Sussex Cider Press", den Wohlstand des kleinen Pächters und das andere die Sorgen und Armuth des Taglöhners. Von welcher Seite des sozialen Lebens der

H. H. La Thangue. A Sussex Cider Press.

Meister auch die Menschen darstellt, immer gestaltet er sie mit überzeugender Charakteristik, ohne jedoch absichtlich bestimmte, auffallende Züge so hervorzuheben, dass sie das Interesse des Beschauers ungewöhnlich erregen. Seine Menschen geben sich sozusagen unbewusst so, wie sie sind; sie scheinen das Leben so zu nehmen, wie es ist; ohne Widerspruch und ohne Klage folgen sie dem Pfad, der vor ihnen liegt, gleichgiltig, wohin er führt, zu Lust oder Leid. Es liegt etwas Erhabenes in diesem derben Fatalismus, und das richtige tiefe Empfinden dieser charakteristischen Züge ist es, was der Kunst La Thangue's so ausserordentliche poëtische Wirkung verleiht.

Stanhope A. Forbes, A. R. A. Wie gross der Einfluss der modernen französischen Schule auch auf die Entwicklung der englischen Kunst gewesen ist, kann man am besten aus den Werken derjenigen Maler ersehen, die dort in ihren Bestrebungen gefestigt und jenen Grad der Reife und des Könnens erworben haben, der zur Lösung eigenartiger und subtiler künstlerischer Probleme erforderlich ist. Als ein solcher ist Stanhope Forbes anzusehen. Seine Bilder sind sozusagen das Resultat seiner englischen Anschauung und französischen Schulung. Forbes malt Szenen aus dem modernen Leben und behandelt darin die Probleme der Freilichtmalerei. Er ist ein Meister in der Wiedergabe zarter Töne und Lichteffekte. In seinen Bildern ist das malerische Moment so bedeutend und interessant, wie das dramatische Motiv, das er schildert. Auf's Eingehendste beschäftigt er sich mit allen Fragen der Technik, vervollkommnet die Malweise, die er sich in Frankreich erworben hat, und passt sie seinem individuellen Empfinden an.

Der französische Einfluss machte sich erst geltend, nachdem der Künstler bereits in England eine tüchtige Schulung genossen. Seinen ersten Unterricht erhielt er in der "Lambeth School" und dann in der Royal Academy, in die er als Siebzehnjähriger eintrat. Aber erst in Paris, bei Bonnat, dessen Kraft und Klarheit in all' seinen Werken ihn besonders ansprach, erhielt er den rechten künstlerischen Schliff. Diese Schulung erhöhte sein Selbstvertrauen und gab ihm die nöthige Sicherheit im Ausdruck seiner künstlerischen Empfindungen.

Die Motive zu seinen ersten Bildern entnahm er den Dörfern längs der Küste der Bretagne. Die sanften Farben, die ruhigen Luft- und Lichteffekte, durch welche sich dieser Landstrich auszeichnet, waren ganz dazu geschaffen, seine Vorliebe für malerische Feinheiten zu befriedigen. Nebenbei fesselten ihn auch die pittoresken Gestalten und Kostüme der Landleute. Die hier geschaffenen Arbeiten zeigen bereits eine ausgeprägte Individualität und deuten die Richtung an, in der sich seine Entwicklung vollzog. Schon damals sprach aus seinen Werken die Absicht, bestimmte, bisher noch wenig beachtete Probleme zu lösen; schon damals war er sich seiner Neigung und Fähigkeiten dazu vollkommen bewusst. Doch erst mit seiner Rückkehr nach England zeigte er sich frei vom französischen Einfluss in seiner vollen Eigenthümlichkeit.

Zugleich begann die besondere Eigenart und Natur des Landes ihn zu fesseln und anzuziehen. Anfang der achtziger Jahre liess er sich in Cornwall nieder und benützte seine in der Fremde erworbenen Anschauungen dazu, einer neuen Richtung Bahn zu brechen. Er verpflanzte die modernen künstlerischen Probleme, mit denen er bekannt geworden, auf englischen Boden. Er galt bald als einer der Ersten der unter dem Namen "Newlyn School" bekannt gewordenen Richtung, deren ausgezeichnetster Vertreter er noch heute ist. Seither sind viele Künstler dorthin gewandert, um sich mit den künstlerischen Prinzipien dieser Schule vertraut zu machen, ihr anzuhängen und später wieder von ihr abzufallen. Stanhope Forbes aber hat nie geschwankt, er ist seiner künstlerischen Überzeugung treu geblieben und hat sein künstlerisches Vermögen genährt und weitergebildet durch die Stoffe, welche ihm die Natur von Newlyn in reichem Masse darbot.

Seine Werke sind darum doch frei von aller Manier und Schablone. Sie fesseln immer durch Mannigfaltigkeit der Motive und der malerischen Ausdrucksweise. Anfangs stellte der

Künstler in der Royal Academy Porträts aus, dann erschienen Gemälde mit Schilderungen von Land und Leuten aus der Bretagne. Eine dieser Schöpfungen, "A Street in Brittany", erwarb die Liverpooler Gemäldegalerie.

Bald aber machten sich in seinen Bildern Einflüsse bemerkbar, die der Künstler offenbar aus seinem nunmehrigen Aufenthalte in Cornwall empfing. Das Bild "Fishsale on a Cornish Beach" brachte ihm den ersten grossen Erfolg.

Vordem war er wohl als ein vielversprechender Künstler angesehen, aber erst dieses Bild mit der getreuen Wiedergabe aller Gegenstände, im schimmernden Tageslicht gesehen, sprach den Kunstliebhaber sofort an und brachte Stanhope Forbes in die ersten Reihen der modernen Maler. Die allgemeine Aufmerksamkeit wandte sich nun seinen Werken zu.

Stanhope A. Forbes. The Lighthouse. (Skizze).

Seither hat er eine Anzahl ähnlicher Werke geschaffen, in denen er Szenen, Schilderungen und Episoden aus der kleinen Welt um sich her gibt. Er verarbeitet jeden Eindruck, den er erhält, und bildet seine Werke auf das Liebevollste aus; niemals geht er malerischen Schwierigkeiten, die bei der Übertragung unmittelbarer Naturanschauung erwachsen, aus dem Wege; jede seiner Arbeiten ist sorgsam durchdacht und erwogen, so dass das Resultat kein zufälliges, sondern die Frucht einer reifen künstlerischen Erfahrung und einer peinlich genauen Arbeit ist. Stanhope Forbes' Gemälde, meist umfangreiche Werke, bilden stets einen Anziehungspunkt der Ausstellungen.

Einige, wie "Off the Fishing Ground", sind Seestücke, andere, wie "A Quarry Team" und "Their ever Shifting House", jetzt in der Melbourner Gemäldesammlung, sind Binnenlandschaften mit figürlicher Staffage; wieder andere zeigen Genreszenen: wie "The Village Philharmonie", "By Order of the Court" und "The Health of the Bride", jetzt in der Tate Gallery. — Ferner sind

Colin Hunter. Good Night to Skye.

als Studien besonderer Lichteffekte hervorzuheben "Forging the Anchor" oder Landschaften wie "Across the Stream". Ganz kürzlich hat der Künstler auch eine grosse Wandmalerei "The Fire of London" vollendet. Dieses Werk gehört einem Cyklus von Gemälden an, welche die Wandelhalle des Hofes der Royal Exchange schmücken. Die Royal Academy in London ehrte den Künstler, indem sie ihn als Associate auf die Liste ihrer Mitglieder setzte.

H. S. Tuke, A. R. A. Tuke interessirt in ungewöhnlichem Grade, erstens durch die Eigenthümlichkeit seiner Motive und in zweiter Linie durch die Beweglichkeit des künstlerischen Ausdruckes. Als Porträtmaler zählt man ihn zu den besten Künstlern seiner Zeit und als Schilderer der menschlichen Figur im Freilicht hat er sich in bewundernswürdiger Weise in der Lösung der feinsten malerischen Probleme versucht. Seine Schöpfungen sind stets eigenartig und urwüchsig, aber sie zeigen eine ausgeglichene Persönlichkeit. Obwohl stets nach Originalität strebend, sieht er davon ab, gegen die erprobten Gesetze der Tradition zu verstossen. Tuke ist bemüht, sich in der Wiedergabe jedes Objektes genau an die Natur zu halten, aber er erweist sich dabei doch als kein Realist gewöhnlicher Sorte. Sein ernsthaftes Streben nach Exaktheit und Naturtreue setzt ihn in den Stand, seine Motive ungemein lebendig auch in allen Details darzustellen und das Darzustellende so erschöpfend und eingehend wie nur möglich zu behandeln. Diesen realistisch behandelten Vorgängen liegt immer eine wohlerwogene künstlerische Absicht und Idee zu Grunde.

Tuke's künstlerische Schulung war eine sehr gründliche. Seinen ersten Unterricht erhielt er in der "Slade School" unter Sir Edward Poynter und später unter Professor Alph. Legros.

Colin Hunter. Their only Harvest.

Von hier aus ging er nach Paris und verblieb drei Jahre in Frankreich. Durch häufigen Wechsel der verschiedenen Malerateliers von Künstlern wie J. P. Laurens, Olivier-Merson und anderen gewann er vielfache Erfahrungen und Einblicke in das Wesen der französischen Kunst und vermied dabei, in die Manier eines bestimmten Meisters zu verfallen.

Arthur Ellis. Voices from the Sea.
Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl.

Als Tuke nach England zurückkehrte, kam er auch nach Falmouth, einem Ort, an dem er mehrere Jahre seiner Kindheit verlebt hatte. Dieser anziehende Platz an der Cornischen Küste gefiel ihm so sehr, dass er sich hier ansässig machte. Die Art und Weise, wie sich der Künstler hier einrichtete, muss ungewöhnlich genannt werden. Er kaufte sich nämlich eine alte französische Brigantine, die er in ein schwimmendes Atelier verwandelte; sie erwies sich gross genug, um darin die umfangreichsten Bilder malen zu können. Diese schwimmende Werkstätte legte er mitten im

Hafen vor Anker und hier war er so recht in seinem Element. Am Strande erwarb er sich ein Häuschen zum Aufenthalte für die Wintermonate.

So lebte der Künstler 15 Jahre in Falmouth, eine Zeit, die nur durch einige fliegende Visiten nach London unterbrochen wurde. Er unternahm diese, um dort bestellte Porträts zu malen.

H. S. Tuke. Bathers.

Aber seine vorzüglichsten Werke schuf er in Falmouth, inmitten einer Umgebung, wo er seine malerische Anschauung täglich mit frischen Bildern nähren konnte. Unzweifelhaft hat er hier die ungewöhnlich feine Kenntniss in der Beobachtung atmosphärischer Stimmungen erworben, die seine Bilder vor allen anderen auszeichnet, und damit hat er gleichzeitig den Grund zu seiner Unabhängigkeit und Originalität gelegt.

Mit Ausnahme eines einzigen Werkes "The good Samaritan", das er noch auf der Slade-Schule vollendete, sind seine Schöpfungen stets von der Liebe zur freien Luft und der sonnigen Atmosphäre der Cornischen Küste inspirirt. Tuke hat seinen Ruhm durch die eminente Wiedergabe der schimmernden Lichteffekte im Freien und ihre Wirkung auf alle Gegenstände darin erworben. Einige Male hat er sich auch in der Darstellung grauer und zarter Lichtbrechungen versucht, wie das Bild "All Hands to the Pumps" zeigt, das von der Verwaltung des Chantrey-Vermächtnisses angekauft wurde; ferner in dem jetzt in der Münchener Pinakothek befindlichen Gemälde „Matrosen beim Kartenspiel".

Doch die individuellste Seite seines Talents zeigt sich am besten in Bildern, die ihm Gelegenheit zur Kombination satter und kräftiger Farben geben.

Durch Schöpfungen wie "August Blue", ein Gemälde, das im Jahre 1894 gleichfalls von der Verwaltung des Chantrey-Vermächtnisses erworben wurde, lässt er uns empfinden, wie gern er sich der Schilderung der freudigeren, sonnigeren Seite der Natur hingibt. Als eine erstaunliche Leistung

erweist sich auch das Bild "The Diver", das die Gegenstände im direkt reflektirten Sonnenlicht wiedergibt. Von den Bildern, die ausserdem noch seine grosse Hingabe an malerische Probleme zeigen, sind die hervorragendsten "A Summerday", "The Swimmers Pool", "The Woodland Bather" u. a. m. In allen bildet der Reiz der farbigen Erscheinung, kurz die Farbe an sich, den

John White. Be it ever so humble, there is no place like home.
Copyright 1896 by Franz Hanfstaengl.

Ausgangspunkt seiner Malerei. Auch die Porträts zeichnen sich trotz der gewissen Beschränkung, die sie dem Künstler in malerischer Hinsicht auferlegen, durch Originalität des farbigen Arrangements aus. Tuke's beste Leistung auf diesem Gebiete ist das Bildniss der Mrs. George Talbot, eine Studie in Weiss und Mattlila, die besonders glänzend wirkt durch die exquisite Feinheit der

Th. M. Rooke. The Story of Ruth.

Zusammenstellung und durch den Rythmus der Farben, sowie durch eine ungemein geschickte technische Behandlung. Dieses Bild erregte auf der 1895er Ausstellung der Akademie allgemeine Bewunderung. Tuke's Kunst ist populär geworden, vielleicht nicht zum wenigsten durch seine Seemannsbilder. Seine malerischen Vorzüge fesseln den Liebhaber und erwarben sich Anerkennung unter den Besten seiner Zeitgenossen. Die königliche Akademie ehrte Tuke, indem sie ihn zum Associate wählte. Tuke hat sich ein weites Ziel in seiner Kunst gesteckt; er arbeitet unablässig an seiner Vervollkommnung, er wird als ein Künstler angesehen, der die englische Kunst mit künstlerischen Werken bereichert und von dem man noch vieles zu erwarten hat.

George H. Boughton, R. A. In der englischen Kunst finden wir keine brutalen Wirklichkeitsschilderungen. Selbst der Naturalismus, wie er sich in den Werken von La Thangue, Clausen, Stanhope Forbes äussert, ist durch Phantasie oder durch eine poëtische Empfindung gemässigt. Diese poësievolle innige Naturbetrachtung kommt aber noch viel mehr in spezifisch englischer Weise in den Werken H. Boughton's zum Ausdruck. In seiner Art und Weise findet sich noch etwas von jener sanften, elegischen Naturbetrachtung, die Walker's Kunst so eigen war.

Doch äussert sich sein Temperament, wenngleich zart, so doch gesunder und lebensfroher. Seine Kunst ist der Ausdruck freudigen Begnügens mit dem Dasein. Kein Wölkchen Pessimismus trübt den heiteren Himmel seiner Phantasie. Der glücklichste Ausdruck seines Empfindens spiegelt sich in der Wiedergabe von Landschaften zu einer Zeit, wo noch kaum das erste Laub an den Bäumen sprosst und die Ferne wie hinter blauem duftigem Schleier verborgen liegt. Am liebsten bevölkert er diese Landschaften mit Mädchengestalten, die an der Schwelle zwischen Kind und Jungfrau stehen. Jedes seiner Bilder ist eine Idylle, von feinem lyrischem Schwunge beseelt.

H. S. Tuke pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

All Hands to the Pumps

Aus der Geschichte seines Lebens erklärt sich auch Manches in seiner Kunst, und in seiner Kunst liegt etwas, was dem Erfolg Gewähr leistet, den er sich errungen. Er hat stets ehrlich gearbeitet und stets darnach gestrebt, im Leben dann zuzugreifen, wenn es ihm am besten mit seinen künstlerischen Ideen im Einklang schien. Boughton hat dem Alltäglichen in seiner Kunst keinen Platz gegönnt, sondern hat sich vielmehr darum bemüht, den Sujets bei ihrer grossen Mannigfaltigkeit an Erscheinungen die poëtische Seite

George H. Boughton. Studienkopf.

George H. Boughton. Holländisches Mädchen (Skizze).

abzugewinnen. Boughton wurde in England und zwar in einem Dörfchen in der Nähe von Norfolk geboren; er verlebte seine Kindheit in Amerika, wohin seine Eltern bald nach seiner Geburt auswanderten. Er sollte sich auf Anrathen seiner Verwandten zuerst dem Handelsstande widmen. Erst nachdem er auffallende Proben seiner Fähigkeiten an den Tag gelegt, konnte er ungehindert seinen natürlichen Neigungen folgen.

Gleich das erste Bild, das er ausstellte, "The Wayfarer" betitelt, wurde von der "New-York Art Union" angekauft. Bald darauf sandte er der "New-York National Academy of Design" ein Gemälde "Winter Twilight" zur Ausstellung ein; es fand den Beifall des Präsidenten dieser Vereinigung in dem Masse, dass er eines von seinen eigenen Bildern ausschied, um für Boughton's Werk Platz zu machen. Durch diesen Erfolg ermuthigt, liess er sich in New-

York nieder und fand dort sofort einen Kreis von Freunden, die seine Bestrebungen würdigten und diese Würdigung durch eifrige Bewerbung um seine Schöpfungen bewiesen. Dieser Erfolg ermöglichte ihm auch eine Reise nach Paris zur Vollendung seiner künstlerischen Studien. Dort beabsichtigte er, zuerst in das Atelier Couture's, der damals auf der Höhe seines Schaffens und seines Ruhmes stand, einzutreten. Gewisse Umstände jedoch brachten ihn von diesem Entschlusse ab und führten ihn in das Atelier von Édouard Frère. Drei Jahre arbeitete er nach der Natur in und um Ecouen, einem kleinen Dorfe, das er zu seinem Aufenthalte erwählte. Hier empfing der Künstler von dem feinfühligen Frère diejenigen Anregungen und Unterweisungen, welche ihn rasch förderten und seine eigenthümliche Kunst zur Reife brachten. Wiederum schien es ein Spiel des Zufalls, das bedeutsam in sein Leben eingriff. Als er nämlich Anfang der 60 er Jahre in England weilte, um die nothwendigen Anstalten zu seiner Überfahrt nach Amerika zu treffen, wurde Boughton von seinen Freunden veranlasst, eines seiner Bilder in eine Londoner Gemälde-Ausstellung zu schicken. Dieses Bild, "Passing into the Shade", machte ihn dort sofort bekannt und veranlasste so viele Aufträge, dass dem Künstler nichts anderes übrig blieb, als den Plan einer Übersiedlung nach Amerika ganz aufzugeben. Er liess sich in London nieder und stellte in der "Royal Academy" aus, die ihn mit der Ernennung zum "Associate" ehrte; bald erhielt er die volle Würde eines "Royal Academician".

Boughton hat eine grosse Anzahl von hervorragenden Werken geschaffen, seine Hand ruht noch nicht, den Eingebungen seiner immer regen Phantasie zu folgen. Keine oberflächliche Arbeit hat je sein Atelier verlassen, keine, woran ein Mangel an Sorgfalt der Ausführung hätte entdeckt werden können. Obwohl seine Werke auf dem Kunstmarkte sehr begehrt wurden, hat er den Lockungen des Marktes widerstanden und seinen Ruf und sein Talent nicht missbraucht. Jedes Bild, das er ausführt, trägt den vollen Stempel seiner künstlerischen Individualität. Er beherrscht fast das ganze Stoffgebiet der Malerei: Landschaft, Figuren und Porträts. Besonders bedeutend ist er in der feinsinnigen Art einer Verbindung von Figur und Landschaft, worin er einer poëtischen Stimmung Ausdruck gibt. Das englische Landleben gab ihm die Motive zu seinen populärsten Bildern, so z. B. zu "The Bearers of the Burden"; ebenso entnahm er dem modernen Holland den Stoff zu einer Reihe malerischer Schilderungen, worunter das in der Tate Gallery befindliche Gemälde "Weeding the Pavement" eines der reizvollsten ist.

Sein Vertrautsein mit der niederländischen Geschichte veranlasste ihn, manch' denkwürdiges und humorvolles Ereigniss diesem Rahmen zu entnehmen und malerisch auszugestalten. Das Studium der zeitgenössischen Literatur inspirirte ihn zu grösseren Kompositionen, wie "The Road to Camelot". Zu Zeiten seines Schaffens hat er als Maler wie als Schriftsteller in anmuthiger Verbindung beider Thätigkeiten die englische Illustrationskunst um eine neue eigenartige Nuance bereichert. In welcher Art er auch thätig war, er hat stets das Triviale gemieden und stets seinem angeborenen Verlangen nach Schönheit der Form und feiner Empfindung Ausdruck gegeben. Dass gerade Boughton's Kunst so populär geworden, zeigt, dass die Empfänglichkeit für das Schöne in Vielen schlummert und nur geeigneter Anregung bedarf, um zu erwachen.

W. Q. Orchardson, R. A. Nur selten wird einem lebenden Künstler der ungetheilte Beifall der Mitstrebenden und des Publikums zu Theil.

Popularität erringt ein Künstler meistens nur durch Aufopferung gerade derjenigen Eigenschaften, die dem geschulten und gebildeten Geschmacke zusagen; das Publikum im Allgemeinen neigt vielmehr dazu, die in die Augen stechenden Übertreibungen und Manieren eines Künstlers von den feingefühlten Offenbarungen einer vornehmen Naturanschauung nicht gehörig zu unterscheiden; kurz gesagt, das Gekünstelte — der Kunst vorzuziehen. Will ein Künstler die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich lenken, so muss er auf die einfachste Art zu gefallen suchen, d. h. er muss sich daran halten, Thatsachen getreulich wiederzugeben und von seiner inneren Freiheit wenig Gebrauch zu machen. Er muss gerade gut genug malen können, um diesen Realismus glaubwürdig erscheinen zu lassen. All' dieses bedeutet, dass er keinen Ehrgeiz besitzen darf, in die Reihe der grossen Meister einzutreten, sondern in dem Erfolg der Gegenwart die Belohnung seines Fleisses sehen muss. Gelingt es Einem trotzdem, diese Schranken zu durchbrechen und bei Lebzeiten, um grosser Eigenschaften willen, berühmt zu werden, so hat er diesen Erfolg sicher neben der Beschaffenheit seines Ingeniums auch der ausserordentlichen Gunst äusserer Verhältnisse zu danken.

George H. Boughton. Skizze.

Orchardson verdankt sowohl den Erfolg, als auch die Möglichkeit der gediegenen Ausbildung seiner Kunst der Umgebung, in der er aufgewachsen ist. Der Künstler ist in der gelehrten Stadt Edinburgh geboren. Schon bei Zeiten eignete er sich eine gediegene allgemeine Bildung an. Durch eine frühe Schulung legte er den Grund zu seinem ausserordentlichen malerischen Können. Er war Schüler von Robert Scott Lauder, einem Meister, dessen vortreffliche Lehrmethode einer grossen Anzahl bedeutender englischer Meister die besten Einsichten und Erfahrungen in das Wesen der Malerei erschloss. Lauder, den man seiner vorzüglichen Lehrer-Eigenschaften wegen auch schon den schottischen Piloty

nannte, kam es vor Allem darauf an, die Individualität seiner Schüler zu wecken. Er vermied es, ihnen seine eigene künstleriche Überzeugung aufzudrängen; er lehrte den Schüler vielmehr, seinen eigenen Anschauungen und Empfindungen zu folgen. Als Orchardson sich anschickte, auf das Forum der Öffentlichkeit zu treten, war er für seine Lebensaufgabe in jeder Hinsicht wohl vorbereitet. Seine Freudigkeit zur Kunst erlitt keine Einbusse, wie sie Mancher im Kampfe mit

W. Q. Orchardson. The Farmer's Daughter.

vielerlei Missgeschicken erfahren muss. Bald gefeiert als ein Liebling des Publikums konnte er sich entfalten und einem Wege folgen, von dem durch willige Helfer bereits alle Hindernisse entfernt waren. Im Anfang seiner Laufbahn begann er, Shakespeare zu illustriren. "Hamlet and Ophelia" war eines seiner ersten Bilder, das allgemeines Interesse erregte. Weiter gehören zu den bemerkenswerthesten Schöpfungen der nächsten 10 Jahre eine "Ophelia", am Ufer sitzend,

W. Q. Orchardson pinx.

Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl

Trouble

George H. Boughton pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Weeding the Pavement

John Collier. The Billiard Players.

"Christopher Sly", "Talbot and the Countess of Auvergne", "Prince Henry", "Poins and Falstaff", "Hamlet and the King" u. s. w. In diese Folge mischen sich auch Kostümbilder, wie "The Challenge", das eine Szene darstellt, in der ein Ritter auf der Spitze seines Degens einem widerstrebenden Puritaner die Herausforderung hinreicht; ferner gehört dazu noch "Testing the Blade", ein mittelalterliches Motiv, das mit besonderer Sorgfalt und Kraft gemalt ist. Eine Reise, die der Künstler Ende der 60er Jahre nach Venedig unternahm, hinterliess so starke Eindrücke, dass er fast ein Jahrzehnt lang viele Motive zu seinen Bildern dem Leben und Treiben jener malerisch so ungemein anregenden Stadt entnahm. Seine ausserordentliche Popularität errang sich der Künstler mit dem Bilde "The Queen of Swords", das er 1877 ausstellte. Im Jahre 1878 erschien dann das erste von den Bildern aus der Directorial-Empire-Zeit, ein Stoffgebiet, dem er fast alle Motive zu seinen bedeutenden Bildern aus den letzten 20 Jahren entnahm. "A social Eddy: left by the Tide" zeigt ein junges Mädchen, allein in einem Ballsaal sitzend. "Hard Hit" einen Spieler, der das Zimmer verlässt, in dem er ein Vermögen verspielte, "The Farmers Daughter" gibt ein Idyll aus dem Landleben. "The Saloon of Madame Récamier" zeigt die ganze Gesellschaft vornehmer Geister um die schöne Frau versammelt.

Auf dem Gebiete der Historienmalerei ist sein "Voltaire" berühmt; das Bild erinnert an eine Geschichte aus dem Leben Voltaire's, da dieser als Gast des Herzogs von Sully einer List des Duc de Rohan zum Opfer fiel, der ihn durch seine Witze geärgert, von der Tafel wegrufen und draussen von Lakaien durchprügeln liess. Ein anderes berühmtes Bild in der National Gallery of British Art, "Napoleon on Board the Bellerophon", zeigt den gestürzten Imperator auf dem Schiffe, das ihn in die Gefangenschaft führt, in dem bedeutsamen Augenblicke, da am fernen Horizont eben die französische Küste seinen Augen entschwindet. Alles ist aus — Alles zu Ende, der Glanz von Glück und Macht ist erbleicht. Wir finden auch unter Orchardson's Bildern solche mit dramatischen Motiven aus dem modernen Leben. Bekannt ist "Mariage de Convenance", "The First Cloud", "Her Mothers Voice" und "Trouble"; letzteres überragt alle an dramatischer Schlagkraft und Wirkung.

Diese Bilder wurden weit über die Grenzen seines engeren Vaterlandes hinaus bekannt und haben Orchardson's Ruhm und Ansehen verbreitet.

Und derselbe Künstler, der sich mit so tiefer Empfindung in die Vergangenheit versenkt und sie lebendig zu schildern weiss, hat uns auch die Gegenwart, die jetzt lebenden Menschen, in seinen Porträts so nahe gerückt und sie zugleich über ihr Niveau hinaus gehoben durch die Monumentalität seines Styles.

Seine Bildnisse werden noch bewundert werden, wenn selbst die künftige Generation die im Bilde Dargestellten längst vergessen hat. Es sind prachtvolle Studien von altmeisterlicher

John Collier. Lady Godiva.

Wirkung und Vollendung. Wir nennen hier nur sein lebensgrosses Porträt "David Stewart Esq. of Banchory", "Lord Provost of Aberdeen", 1896 in der Royal Academy ausgestellt, sein Selbstporträt im Jahre 1890 für die Uffizien gemalt, sein Kniestück-Bildniss, "Mrs. Beit", in der Sammlung des Herrn Beit in Frankfurt am Main. Zusammenfassend liesse sich vielleicht über Orchardson's Kunst sagen: Orchardson ist ein Kolorist von allerfeinstem Geschmacke, begabt mit einer seltenen Kraft des Ausdruckes; jedes Werk von seiner Hand hat malerische und technische Schönheiten,

die den Kenner entzücken, und bei aller Hingabe und Aufmerksamkeit an die malerischen Probleme ist er vor Allem darauf bedacht, seine Empfindungen darzustellen. Orchardson befriedigt den Kenner durch die eigenartige subtile Lösung malerischer Probleme und das Publikum durch die geistreiche Schilderung geschichtlicher Episoden oder fein pointirter Anekdoten.

The Honourable **John Collier.** John Collier mag wohl durch das Beispiel seines Vaters, das ihm seit seiner frühen Jugend voranleuchtete, eine tiefe Neigung zur Kunst gefasst haben. Sir Robert Collier, der unter dem Namen Lord Monkswell zum Peer erhoben wurde, war eine bekannte juristische Persönlichkeit, die sich in ihren Mussestunden der Landschaftsmalerei widmete. Sein Talent gilt als so bedeutend, dass öfter von seiner Hand einige Werke in der Ausstellung erschienen, die wohl gewürdigt und mit Achtung aufgenommen wurden. Lord Monkswell hielt das Studium der Kunst an sich für eine wohlthätige Disziplin und Übung des Geistes. In seiner Kunst selbst glänzend und lebendig, offenbarte er tiefe künstlerische Einsicht und einen selbständigen Charakter in ästhetischen Fragen. Und gerade diese eigenthümliche Verbindung von intellektuellen und intuitiven Kräften, die das Wesen des Vaters ausmachen, verleihen auch der Kunst des Sohnes eine bestimmte Eigenart. Durch Association oder durch Vererbung hat John Collier die Fähigkeit zu seinem Berufe erhalten. Die edle Neigung zur Thätigkeit in den Künsten, die im Vater wurzelte und sprosste, aber, zurückgedrängt von den ernsten Geschäften, nicht zur vollen Entfaltung kam, gewann im Sohne grösseren Spielraum und bestimmte dessen ganze individuelle Entwicklung. So lässt sich wohl sagen, John Collier sei zum Künstler geboren. Durch eine sorgsam durchdachte, intelligente Schulung wurden seine Fähigkeiten in jeder Hinsicht geweckt und gefördert. Den ersten Unterricht erhielt er in der "Slade-School". Dann ging er nach München und von hier aus nach Paris. Nach England zurückgekehrt, lag ihm vor Allem daran,

John Collier. The Tramp.

Schüler von Sir Lawrence Alma Tadema zu werden. Es gelang Collier, den Künstler zu veranlassen, in seinem Atelier ein Bild zu malen. Collier hatte somit Gelegenheit, Alma Tadema's Malmethode und Prinzipien eingehend kennen zu lernen und zu studiren. Unser Künstler hat auch späterhin sich nie ganz dem Einflusse dieses ausgezeichneten Künstlers entzogen.

John Collier. The Garden of Armida.

Zunächst malte Collier Porträts. 1877 erschienen von seiner Hand zwei Bildnisse, die allgemeine Aufmerksamkeit erregten, so dass er bald mit Aufträgen überhäuft wurde. Er hat während der letzten zwanzig Jahre alle die Träger berühmter englischer Namen gemalt. Die hervorragendsten Persönlichkeiten der englischen Gesellschaft, die Koryphäen der Wissenschaft und Kunst, die Würdenträger der Krone und der Kirche, bedeutende Parlamentarier und Schauspieler, alle gingen in seinem Atelier aus und ein. Aber diese erstaunliche Thätigkeit als Bildnissmaler absorbirte noch nicht alle seine Kräfte; er erwies sich auch auf dem Gebiete der Historienmalerei thätig. "The last Voyage of Henry Hudson", im Jahre 1881 in der Royal Academy ausgestellt, war sein erstes bedeutendes Bild auf diesem Gebiete. Es wurde von der Verwaltung der Chantrey-Vermächtnisse angekauft und hängt jetzt in der Tate Gallery in London. Durch diesen Erfolg ermuthigt, begann Collier eine Reihe Bilder mit dramatischen Sujets zu malen, die durch Mannigfaltigkeit der Motive und ihre Technik sich auszeichnen; viele sind als Sensationsstücke ihrer Zeit noch in Aller Erinnerung. Collier hat sich stets bemüht, eigenartig zu empfinden und seine Originalität darzubieten. In der Wiedergabe der Porträts lässt er sich ganz von seiner intuitiven Eingebung leiten.

John Collier pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

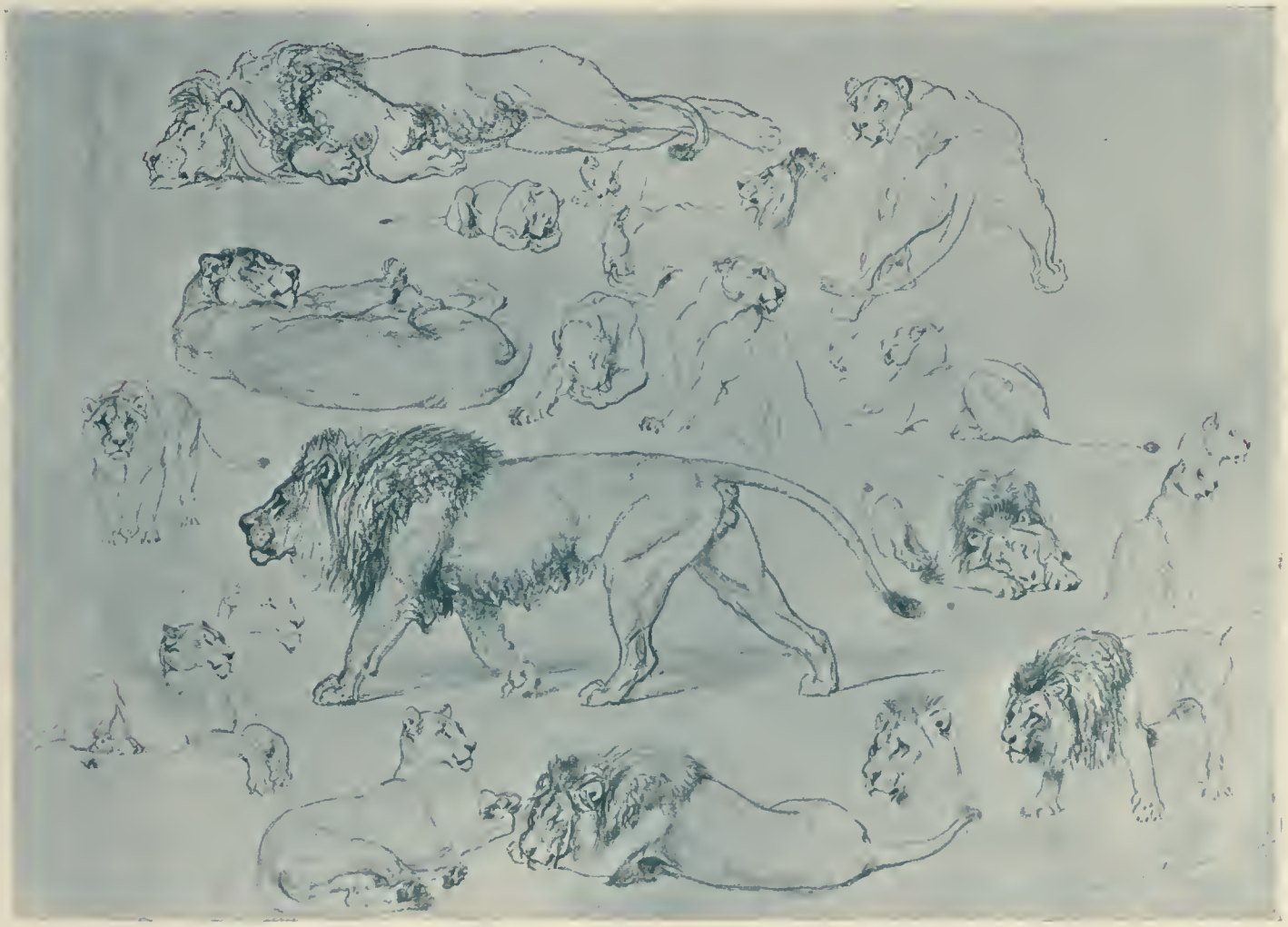
The last Voyage of Henry Hudson

Briton Riviere pinx.

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Aggravation

Immer gestaltet er ein Bildniss aus dem ganzen vollen Eindrucke heraus, den er von einer Persönlichkeit empfängt. Er liebt es nicht, seine Empfindung in ein und derselben Form zu wiederholen. Das gleiche Streben leitet ihn auch bei der Abfassung seiner grösseren Werke; so liess er auf das Bild "The last Voyage of Henry Hudson" eine "Circe" folgen, ein Bild, das diese mythische Persönlichkeit in statuengleicher Ruhe darstellt, während das im Jahre 1886 geschaffene "The Moenads" einen schwungvollen Rythmus in heftigster leidenschaftlichster Bewegung offenbart. Im Jahre 1890 malte er eine "Cleopatra" und 1892 ein Bild "In the Forest of Arden", das von Shakespeare



Briton Riviere. Thierstudien.

inspirirt erscheint. Sein Studium mittelalterlicher Geschichte veranlasste ihn zu dem Gemälde "A Glass of Wine with Caesar Borgia" und "A Decoy"; ferner behandelte er zwei weitere, an sich sehr verschiedene Motive in "The Death of Albine" und "The Laboratory", ein Thema aus der Geschichte der Päpste. In "The Whist Players" gab er ein modernes Genrebild und in "Queen Guinevres Maying" ein Kostümbild. Im Jahre 1898 erschien "Trouble" und das Bild der jugendlichen "Lady Godiva", wie sie auf einem weissen Zelter durch die Strassen von Coventry reitet. Endlich erschien im letzten Frühjahr eine grössere Komposition von etwas symbolischem Charakter:

"The Garden of Armida". Eine so stattliche Reihe von freien Schöpfungen aus allen möglichen Gebieten, da doch immerhin des Künstlers Hauptthätigkeit auf die Porträtmalerei gerichtet ist, lässt auf die Lebhaftigkeit und Originalität seiner Phantasie schliessen.

Zusammenfassend lässt sich über John Collier sagen: er ist ein Künstler von entschiedener Eigenart der Empfindung, der über ein sorgfältig geschultes und geübtes Können verfügt, ihm ist eine reizende Anmuth der Ausführung eigen, jedes seiner Werke zeigt eine geistreiche, lebendige Auffassung und Behandlung.

Briton Riviere, R. A. Durch Gründlichkeit und Sorgfalt des Studiums der Natur, durch geistvolle Lebendigkeit im Erfassen eines bedeutenden Moments überragt Briton Riviere als Thiermaler alle Mitstrebenden auf diesem Gebiete. Er nimmt eine allseitig anerkannte Stellung in der englischen Kunst ein und man nennt ihn zugleich mit Landseer. Seine Bilder fesseln durch ihre lebendige und kraftvolle Konzeption und seine malerische sympathische Ausdrucksweise befriedigt den Kenner wie den Liebhaber.

Briton Riviere. Thierstudie.

Seine so ausserordentliche Begabung und harmonische Ausbildung allseitiger künstlerischer Fähigkeiten ist nur zu verstehen, wenn man des Künstlers Herkunft und frühe Schulung in Betracht zieht. Briton Riviere entstammt nämlich einer Familie, deren Mitglieder sich schon seit Generationen in der Ausübung der Kunst bethätigten. Viele bekannte Künstler gingen daraus hervor. Schon der Grossvater war Schüler der Royal Academy. Sein Vater hatte eine Stellung als Kunstlehrer erst am Cheltenham College, dann in Oxford inne, woselbst er auch eine eigene Schule gründete. Sein Onkel, H. P. Riviere, war ein durch seine Skizzen aus dem italienischen Naturleben bekannter Aquarellist.

So erscheint es natürlich, dass auch Briton Riviere durch Veranlagung und Tradition zum Künstler erwählt war. Kaum der Kinderstube entwachsen, empfing er schon von seinem Vater eine gründliche, eigenartig künstlerische Ausbildung und gleichzeitig wurde auch die Grundlage zu seiner allgemeinen Bildung gelegt. Als Zwölfjähriger stellte er schon in der British Institution aus, als Sechzehnjähriger in der Royal Academy, und daneben schritt seine wissenschaftliche Aus-

bildung so fort, dass er mit 27 Jahren den philosophischen Doktorgrad erwarb. Noch ehe er in den klassischen Studien das Reifezeugniss erhielt, hatte er sich als Künstler bereits bemerkbar gemacht. Von jeher fand Briton Riviere besonderes Gefallen an der Thierwelt, schon als Siebenjähriger trieb er sich im zoologischen Garten herum und fertigte Skizzen. Seine ersten Bilder kamen in der British Institution zur Ausstellung und zeigten ein Kätzchen und eine Meise, wieder ein anderes hatte eine Katze und eine Maus zum Gegenstand. In der Royal Academy erschienen später "Sheep on the Catswolds", "Monkey and Grapes" und "Cattle going to Gloucester Fair". Diese letzteren Bilder stellte er im Jahre 1859 aus, als er ein Alter von 19 Jahren erreicht hatte.

Während der nächsten Jahre erschien in der Royal Academy kein Werk von seiner Hand; in dieser Periode änderte er seine Kunstanschauung und seine Malweise. Entgegen der Tradition und seiner künstlerischen Erziehung im väterlichen Hause, schloss er sich der präraffaelitischen Strömung an. Er begann, wie ein Präraffaelit zu malen. Anstatt wie vorher der unbefangenen Anschauung der Wirklichkeit sich hinzugeben, verleiteten ihn die neuen Prinzipien zur Abstraktion und Schilderung poëtischer Phantasien. Ähnlich wie andere auch von dieser Strömung Ergriffene, malte er ein Bild, "Hamlet und Ophelia" und ein Motiv, das er Moore's "Lalla Rookh" entnahm. Jedoch bewies er schon im Jahre 1863 durch das Bild "Drake and the British Admirals playing at Bowls before going out to meet the Armada", dass seine Liebe zu den präraffaelitischen Prinzipien im Absterben begriffen war. Im Jahre 1864 brachte er wieder zwei Gemälde in die Academy ein, "Romeo and Julia" und "Prison Bars", ein aus dem Fenster sehendes Mädchen. 1867 erschien "Sleeping Deerhound", das gleichzeitig die Rückkehr zu des Künstlers ursprünglichen Anschauungen

Briton Riviere. Thierstudie.

bezeichnete. Um diese Zeit vollzog sich auch ein grosser Wechsel in der künstlerisch-technischen Ausdrucksweise.

Die Schablonenhaftigkeit des Systems, in dem er erzogen, konnte keineswegs seinen gereiften Anschauungen entsprechen, auch der Präraffaelismus, zu dem er sich anfänglich hingezogen fühlte, befriedigte ihn nicht. Nun machte sich gerade in dieser Zeit von einer Gruppe schottischer Maler aus ein nachhaltiger Einfluss auf die englische Malerei geltend. Briton Riviere trat mit den leitenden Männern, mit John Pettie und Orchardson, in näheren Verkehr und empfing von ihnen

Briton Riviere. Companions in Misfortune.

eine Menge fruchtbarer Anregungen. Seine Kunst gewann dadurch ausserordentlich, er wurde freier und ursprünglicher im Ausdrucke, seine Malweise erschien anziehender und wirkungsvoller.

Als Briton Riviere im Jahre 1871 in der Academy seine "Circe" ausstellte, bewies dieses Bild die volle Reife seiner Kunstanschauung und brachte ihm ungemessenen Beifall und reichen Erfolg.

Er zeigt uns darin eine eigenartige Darstellung der bekannten Szene aus der Odyssee, wie die Gefährten des Odysseus von der arglistigen Zauberin in Schweine verwandelt werden. Wir sehen die Zauberin vor den Säuen sitzend, die sie grunzend umdrängen. Nichts erinnert in der Gestaltung wie im Ausdruck der Thiere daran, dass in der thierischen Larve

Briton Riviere. Studie (Foxterriers).

menschlich fühlende Wesen sich bewegen. Briton Riviere zeigt uns in diesem Bilde, wie überhaupt in seinen Thierdarstellungen, das Thier an sich, in seinen ursprünglichen Instinkten und Lebensgewohnheiten. Durch das Motiv der Circe bewies er, wie ein derartiger Stoff, in solcher Weise behandelt, an dramatischem Leben gewinnt. Vielleicht veranlasste ihn dieser Erfolg zu weiteren Darstellungen, worin er die menschliche Figur in ähnlichen Zusammenhang mit Thieren bringt. Eines seiner bekanntesten Bilder zeigt "Daniel in der Löwengrube": eine Schaar Löwen und Tiger bleckt den Propheten an mit scharfem Zahn, ruhig steht er inmitten der Bestien — seine Augen halten sie im Schach. In "Apollo with the Herds of Admetus", "Pallas Athene and the Herd-Man's Dogs", "Actaeon and the Hounds" geht er in origineller Weise auf Verbindungen von Thierdarstellungen mit antiken Mythen ein. Von monumentaler Grösse des Ausdruckes in seiner erhabenen Stimmung ist das Bild "Persepolis" und der Urweltswanderer. Diese Schöpfungen haben sowohl in der Art der malerischen Konzeption wie in der Grösse der poëtischen Empfindung, die sie beseelt, nicht ihres Gleichen.

Briton Riviere's Kunst hat aber noch eine Seite aufzuweisen, die viel zu seiner Popularität beigetragen hat. Der Künstler zeigt sich in seinen Darstellungen oft als ein feiner Humorist, der das Drollige und komisch Wirksame in der Art und Weise der Thiere ohne jede Übertreibung und Pose wiederzugeben weiss. Zu seinen bekanntesten Schöpfungen in diesem Genre zählen: "Giants at Play", eine gelungene Studie in Gegensätzen, dann "Aggravation" und viele andere;

Briton Riviere. Studie (Collies).

besonders ergötzlich wirkt "A stern Chase", eine Episode darstellend, wie eine Anzahl Enten hinter dem glücklichen Finder eines Leckerbissens her ist. Durch diese Mannigfaltigkeit seiner Vorwürfe und die Gewandtheit in der Schilderung gewann er die Sympathien aller Arten von Kunstliebhabern. Er ergötzt durch heitere, fesselt durch ernste und erhabene Motive, er erweist sich als Maler-Poët von grossem Reichthum des Empfindens.

Als Thiermaler nimmt Briton Riviere durch seine wahrhaftige Darstellung, wie durch die eigenartige Verbindung der Thiere mit Historien und poëtischen Szenen eine besondere Stellung unter den englischen Künstlern wie überhaupt in der gesamten Kunst des 19. Jahrhunderts ein; eine Stellung, die er sich durch die glänzenden Gaben seines Talentes und durch beharrlichen Willen und das Streben nach den höchsten Zielen seiner Kunst errungen hat.

J. M. Strudwick. Zu den Künstlern, die aus ihrem innersten Empfinden heraus schaffen, die sich ihrer Bedeutung und Eigenart wohlbewusst sind und zähe daran festhalten, um sich schliesslich die Anerkennung der Besten zu erringen, gehört J. M. Strudwick. Er ist eine der interessantesten Persönlichkeiten jener Gruppe von Künstlern, die man als Neuidealisten bezeichnet. Das nüchterne London wurde die Wiege des Neuidealismus. Auf diesem rauhen Boden der Wirklichkeit sprosste gleich einer zarten, ätherischen Pflanze eine neue, eigenartige, tief persönliche Kunst auf. Alle Wesen der Natur erschienen darin in einer zarten, sinnigen Verklärung. In den Werken von Watts, Burne-Jones, Crane und Strudwick wird die Wirklichkeit zugleich zu einem Land des Traumes. Schlanke, ätherisch-zarte Gestalten wandeln unter blühenden Bäumen und

auf freien Gefilden und zeigen zu allem Lebenden in der Natur eigene geheimnissvolle Beziehungen, sie bewegen sich in tiefer Waldesnacht oder in herrlichen Gärten, die geschmückt sind mit seltsamen, fast symbolisch anmuthenden Architekturen.

Diese Kunst lässt sich schwer in ihrer Eigenart schildern, sie entstammt keiner bestimmten Tradition, ist ohne Analogien in irgend einer Zeit und in einem anderen Lande, sie ist eine spezifisch englische Erscheinung und durch Dante Rossetti, Burne-Jones, Watts entwickelt und ausgebildet worden. Aus dem Realismus der Präraffaeliten ging diese zarte, innige und vornehme Kunst hervor. Die hervorragendsten Erscheinungen der Neuidealisten bildeten sich in der Strömung und während der Periode des Präraffaelismus. Auch Strudwick fühlte sich zu den Werken der frühen italienischen Meister hingezogen und seine Technik zeigt damit viel Verwandtschaft. Die Einfalt in der Darstellung der Empfindungen, die Feinheit der Zeichnung, der Glanz der Farben in diesen Werken fesselten Strudwick und regten ihn, da er ähnlich empfindet, zur Nachahmung an. Mit Hilfe der modernen Technik gelang es ihm, sich eine Malweise zu bilden, die ähnliche Vorzüge aufweist. Seine Zeichnung ist wahr, aber durchgeistigt, seine Farbengebung reich und kräftig, seine Komposition in allen Theilen durchdacht, bestimmt und peinlich genau in der Ausführung.

Von Jugend auf zeigte sich in Strudwick ein bewusster fester Wille. Die Absicht seiner Eltern, ihn in ein Geschäft zu stecken, scheiterte an seinem Widerstand. Es gelang ihm auch, seinen eigenen Willen durchzusetzen, und da er frühe im Zeichnen Beweise seiner ungewöhnlichen Begabung zeigte, brachten ihn die Führer seiner Jugend in die Schule des South-Kensington-Museums. Trotzdem er kein eifriger Schüler war, da ihm der methodische Gang des Unterrichtes

Briton Riviere. Thierstudie.

wenig zusagte, gelang es unserem Künstler dennoch, bald den Eintritt in die Schule der Royal Academy zu erlangen. Auch hier lag ihm weniger daran, sich einen Preis zu erarbeiten und als Musterschüler zu glänzen, er wollte vielmehr nur die nöthigen Kenntnisse und Fertigkeiten erwerben, seine eigenen Anschauungen und Ideen zum Ausdruck zu bringen. Nach Beendigung

Briton Riviere. Ganymed.

seiner Lehrjahre begann er unablässig zu arbeiten. Zwar zeigte er sich im Anfange seiner selbstständigen Laufbahn noch unentschlossen in der Wahl seines künstlerischen Ausdruckes. Schon während seiner Studienzeit auf der Akademie hatte er sich für John Pettie's Art begeistert; die ungewöhnliche Persönlichkeit dieses Malers zog ihn entschieden an.

Briton Riviere pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Giants at Play

J. M. Strudwick.

"O Swallow, flying from the golden woods
Fly to her, and pipe and woo her, and make her mine
And tell her, tell her, that I follow thee." —

TENNYSON.

Aber dieser Einfluss war nicht von langer Dauer, bald kam er zur Überzeugung, dass er nur das gestalten könne, was er aus sich selber heraus lebendig fühle und empfinde; es erschien ihm als eine natürliche Pflicht, seinen eigenen Eingebungen zu folgen. Strudwick fühlte sich darum

W. *E. Lockhardt.* Portrait of Rt. Honble. A. J. Balfour.

bald zu dem Kreis der Neuidealisten, wie man die Schule Burne-Jones', Watts' u. A. bezeichnete, hingezogen. Seine Kunst bildete einen neuen eigenartigen Bestandtheil dieser Richtung.

Strudwick hat nur einige Male die grossen Ausstellungen beschickt. Am liebsten stellt er in der New Gallery bei einer Gruppe gleichgestimmter Künstler aus. Die grossen Ausstellungen mit ihren Gemeinplätzen, auf denen ein zahlreiches Publikum sich tummelt, sind ihm zuwider.

Strudwick's Werke erregten bald die Aufmerksamkeit feiner denkender Köpfe. Seine Schöpfungen zeigen Gedankenfülle und zugleich prägt sich in ihnen eine tiefe Symbolik aus. Sie sind dem oberflächlichen Beschauer Räthsel, dem Fühlenden und mit dem Maler auf gleicher Höhe Stehenden gehen sie ohne Rest in Ideen und Empfindungen auf. Von seinen bekanntesten Schöpf-

J. M. Strudwick. St. Cecilia.

ungen, die um der Reife ihrer Phantasie und ihrer ausserordentlichen Formenschönheit wegen berühmt sind, erwähnen wir "The Ramparts of Gods House", "Passing Days", "St. Cecilia" und "The ten Virgins". Die grösste Schönheit in den Verhältnissen der Komposition, vereinigt mit zarter Empfindung und energischer Ausführung in der Technik, zeigt "A golden Thread". Dieses Bild

besitzt die Tate Gallery; es wurde aus den Mitteln des Chantrey-Vermächtnisses hiefür angekauft. Wenn man auf alle Eigenschaften und Vorzüge von Strudwick's Kunst hinsieht, wird man leicht geneigt sein, ihm einen gewissen Einfluss auf seine Umgebung und die künstlerische Strömung einzuräumen. Strudwick, wenngleich ein Verächter alles Trivialen in der Kunst, bekümmert sich doch wenig um die Anschauungen Anderer, noch sucht er sie zu seinen eigenen zu bekehren; er ist keiner der unduldsamen Idealisten, die gegen Jeden eifern, der nicht mit ihnen ist; es genügt ihm, beharrlich seinen eigenen Weg zu gehen, zufrieden, wenn es ihm gelungen ist, etliche gleichgestimmte Seelen an sich zu ziehen, die ihn in seinen Werken verstehen. Die Kunst des Neuidealismus ist feinfühligen Gemüthern, die sich nach einem Eden neuer Schönheit sehnen, ein willkommener Ruheplatz, ein seliges Gefilde, in dem sie sich ergehen, erfüllt von einer träumerischen, edlen Resignation.

J. M. Strudwick. Evensong.

Giacomo Favretto.

von

L. Brosch.

Ein zarter Luftton, wie von feinem Goldstaub glühender Sonnenstrahlen durchzittert, liegt über der alten Dogenstadt. Das grüne, salzig duftende Meerwasser der Adria umspült die Prachtbauten, tänzelt auf dem halbverwitterten Stein der Landungstreppen und die Fluth kreiselt sich in sanften Wellen, als wenn sie erschauern möchte. Lustige, blond oder schwarz gelockte Mädchenköpfe lugen aus gothischen Balkonen heraus, selbst die armen Perleneinfasserinnen sehen oft vergnügt auf die bunte Welt, singen sich heiser, kokettiren mit Gondolieren und gerathen mitunter wegen einer Bagatelle, eines scheelen Blickes oder schiefen Wortes auf offener Strasse in heftigen Streit. Diesem bald sorglosen, bald kummervollen Dahinleben mit seiner flüchtigen Sehnsucht und vorüberrauschenden Freude des Augenblicks werden wir in unserem Aufsatz näher zu treten haben.

Die Zeit, da Giacomo Favretto, der grösste venetianische Lokalmaler des 19. Jahrhunderts, das Licht der Welt erblickte (13. August 1849), war eine Epoche, in der die Einwohner von ganz anderen Gedanken durchdrungen waren, als mit Mädchen zu schäkern oder in Cypernwein zu schwelgen. Der Befreiungskrieg hatte die Herzen entzündet und die Jugend griff geschickter zur Waffe als zur Palette, so dass die Kunst brach darnieder lag. Kein Baum grünte mehr in dem einst prächtigen Haine der grossen venetianischen Malerei. Tiepolo war längst in Spanien aus dem Leben geschieden — seither gab es keine rechte Kunst mehr in der Lagunenstadt.

Giacomo Favretto, der Spross einer armen Familie, wuchs unter'm Volke auf. Sein Vater trieb das Tischlerhandwerk und nahm den Sohn schon frühzeitig in's Geschäft. Der kleine Giacomo musste in des Alten Laden mit dem Hobel hantiren, Bretter sägen, Leim zubereiten, kurz Alles verrichten, was Lehrlinge in den Werkstätten zu thun gehalten sind. Seine zarte Konstitution litt alsbald unter der ziemlich harten Arbeit, so dass man ihn etwas später in einem Papierladen unterbrachte, wo er manche freie Stunde benützte, um auf losen Heften mit dem Stift sein Wesen zu treiben. Er mag schon damals intensiven Hang zu den schönen Künsten verspürt, auch so manche Mauer mit seinen Kritzeleien bedeckt haben, so dass ältere Männer auf den Knaben

G. Favretto. In Erwartung des Brautpaares.

aufmerksam wurden. Auf deren Veranlassung hin kam er dann zunächst in's Atelier eines unbedeutenden Malers, des Namens Vason, bei welchem er, mehr als Diener verwendet, Pinsel wusch, Leinwand aufspannte und sich selbst verstohlen im Malen und Zeichnen versuchte. Auch pflegte er Abends in der Freistunde ein Kaffeehaus aufzusuchen, wo er die Gäste abkonterfeite. Das brachte ihm manchen Soldo ein, den er gewissenhaft seiner Mutter heimtrug. Vielleicht mochte Spiessbürger die Lust angewandelt haben, auch einmal Mäcenaten zu spielen — kurz, durch Protektion einer wohllöblichen Krämerschaft gelang es dem jungen Giacomo, auf die Akademie zu kommen, in der er mit einem Herzen voller Hoffnung einzog.

Auf der Akademie lehrte damals der romantische Historienmaler Molmenti. Aus Tasso's Poëm, Guerrazzi's Romanen und dergleichen nahm man sich Stoffe, denen man eine überaus steife Interpretation verlieh. Eckige Gliederpuppen, die Ritter darstellen, Ritter, die wiederum, in weibliche Gestalten verliebt, ihr Wesen treiben; dann blutrünstige Tyrannen, die Grimassen schneidend aus dem Rahmen schielen: Alles streng konventionell und gründlich falsch, bar jeder Empfindung. So war diese malerische Romantik oder, wenn man will, romantische Malerei hohl und kraftlos in ihren Schöpfungen. Seltene Ausnahmen bildeten Cremona oder Hayez, die übrigens in Mailand lebten.

Favretto legte gebührlichen Ernst in seinen Studienplan; Abends kopirte er nach Radirungen von Rembrandt und Tiepolo, nach Stichen Piazetta's und Longhi's, so dass er seiner Ausbildung eine breite Basis verlieh. Auch suchte er dabei die Anfänge geklärter, geschlossener Bilderkomposition zu lernen. Wie man sich noch heute erzählt, blieb er in der Akademie eine auffällige Erscheinung, dank seinem gewählten, aber durchaus nicht steifen Benehmen, dem auch gesuchte Eleganz, so weit es die Mittel erlaubten, nicht fern lag.

Im Jahre 1870 trat der junge Favretto aus der Akademie und wandelte bis auf Weiteres längs der Bahnen der sogenannten klassischen Schule. Die Bilder wurden geometrisch abgezirkelt, kantig, dürr und leer. Schüchterne Versuche einer Genremalerei wurden schon damals angestrebt, es blieb aber bei der alten Mache, nur die dargestellten Handlungen wechselten. Noch geraume Zeit nachher half der Schüler Favretto seinem alten Meister Molmenti bei der Arbeit, gab Stunden und verdiente dabei sein Auskommen. Wir können ihn während dieser Jahre der ruhigen Sammlung dem fleissigen Studium überlassen, da wir von ihm nicht irgendwie Bedeutendes zu melden hätten, was auf sein späteres Leben und Streben ein Schlaglicht werfen könnte.

In den kleinen Lokalausstellungen, die in Italien damals wie die Pilze aus dem Boden

schossen, versuchte sich Favretto zuerst mit Erfolg in der Öffentlichkeit. Das Bildchen „Anatomische Lektion“ (1875), jetzt im Besitz der Mailänder „Brera“, zeigt ihn uns, wie er sich abmüht, der gebräuchlichen Tretmühle zu entrinnen. Es stellt Freunde vor, die der Demonstration an einer anatomischen Gliederpuppe folgen. Das Kremserweiss wird lichtheller, die Asphaltfarbe leuchtender, so

G. Favretto. Vorlesung des Liebesbriefs.

dass eine Schar vón Kritikern sofort anfing, gegen den Künstler zu wettern. Es erscheint jetzt dieses Bild von wenig Belang und man kann es nur als eine immerhin kühne Schularbeit bezeichnen.

Doch Favretto hob sich alsbald fester im Sattel. Schon die Bilder „Die Maus“ und „In Erwartung des Brautpaares“ beweisen einen hochgradigen Fortschritt. Bei dem ersten Werk steigen wegen eines Mäuschens drei Mädchen auf eine Bank; grobe blaue Strümpfe, dralle

Waden kommen zum Vorschein, ein hellgrüner Rock hängt an der nackten Wand, während zwei Knaben in wildem Mörderdrange dem armen Thierchen zu Leibe ziehen; Pantoffel liegen in dem venetianischen Interieur herum, Näharbeiten der Schönen und dergleichen mehr. Die Pointe ist dem Farbenglanz untergeordnet und mit fast peinlicher Gewissenhaftigkeit ausgeführt. Das Bild „In Erwartung des Brautpaares“ gibt uns einen Begriff spiessbürgerlicher Neugier: das Weibervolk erwartet auf einem Dammweg unruhig den Augenblick, wo das zögernde Brautpaar erscheinen wird. Aus dunkler Wölbung, einem in Venedig charakteristischen Durchgang, wird der Hochzeitszug kommen. Auch ein Geistlicher hat sich zur Gruppe gesellt, während eine

G. Favretto. Die Gondelüberfahrt.

Gondel im Kanal auf dem Anhaltsplatze harrt; träge fliesst das Wasser dahin und matt scheint das Tageslicht über der heiteren Szene. Kurz darauf, man ahnt es, wird Alles wieder in die alltägliche Monotonie zurückfallen; das eine Mädchen sitzt alsdann beim Perleneinfassen, ein anderes in seiner kümmerlichen Küche, welche auch als Schlafstätte dient, und wieder andere bekritteln schadenfroh den Nächsten oder lassen sich von jungen Burschen den Hof machen. Das Leben auf offener Strasse schwirrt wie in einem Bienenstock und es gleicht dem Gesumme der Insassen desselben, was Favretto's Bild dem Beschauer vor die Sinne führt.

Ein anderes Mal zeigt der Künstler ein Mädchen, wie man ihnen in Venedig immer wieder begegnet; es ist im Begriffe, Tauben zu füttern, von denen eine zu ihm emporflattert, während

Giacomo Favretto pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Maus

Giacomo Favretto pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Nach dem Bade

zwei andere bei einem Napf sich an der gespendeten Nahrung gütlich thun. Auf einem anderen Bild erblickt man ein im Profil gemaltes Mädchen, das mit buntem Kopftuch über das Haar geworfen, ziemlich kokett aussieht; ein junger Bursche blickt ihm recht dreist in's Gesicht — derartige Szenen pflegte Favretto, wie man später sehen wird, mit besonderer Vorliebe auf die Leinwand zu zaubern.

Wenn man den italienischen Künstlern nachsagt, sie nehmen auf die leichte Verkäuflichkeit ihrer Bilder zu viel Bedacht und seien Geschäftsleute, so gilt dies im Grossen und Ganzen un-

G. Favretto. Markt von S. Polo.

fraglich auch von Favretto. Seine Kompositionen passen sich den Ansprüchen der Laien an; er weiss mit unverkennbarer Koketterie, doch ohne hohle Effekthascherei zu wirken, weil das Anziehende, Gefallsüchtige im Temperament des Meisters und, sagen wir es gleich heraus, in seiner südländischen Phantasie liegt. Er war ein erfindungsreicher Novellist des Pinsels.

Unermüdlich schilderte er weiterhin das Volksleben in allen seinen Phasen: Gemüsehändler, die ihren Kram auf der Gasse feilbieten, betende Frauenzimmer, spielende Kinder mit ihren emsig beschäftigten Müttern. Unter diesen Bildern fällt das eines Mädchens auf, das in einer Stube, wo Näherinnen sitzen, den just empfangenen Liebesbrief vorliest. Die Zuhörerinnen ruhen dabei mit der Arbeit, während das rothhaarige Mädchen, den Rücken dem Beschauer zukehrend, die Zeilen

verschlingt; selbst eine Katze, die auf einem Stuhle hockt, scheint der heiklen Lektüre ihre Aufmerksamkeit zu schenken — das Ganze hübsch artig gruppirt. Bald darauf erklomm Favretto den höchsten Gipfelpunkt seiner Kunst, in der er die alte Tradition völlig über den Haufen warf, um selbständig auf eigenen Füssen zu stehen und zu wandeln.

☆ ☆ ☆

Ein grosses Missgeschick ereilte den Künstler. Es musste ihm das rechte Auge exstirpirt werden. Dieser sein Lichtstern, der so freudig in die Farbenpracht hinein geblickt, sollte nie wieder erglänzend die Welt schauen. Zu seinen Freunden sagte er lächelnd auf dem Krankenbette: „Ich werde auch mit einem Auge arbeiten.“ Die ganze Künstlerkolonie ward von der über ihn gekommenen Katastrophe schmerzhaft getroffen. Denn Favretto's Herzensgüte, von der noch heute in Venedig erzählt wird, hatte die Maler der Dogenstadt ihm insgesammt zu Freunden gemacht. Er wusste es zu bewirken, dass unter ihnen die Künstlereifersucht verblasste oder durch seine Dazwischenkunft ganz verwischt wurde; er war es, der die ganze Schaar in Liebe und Eintracht zusammenhielt. Als man ihm später eine Professur an der Akademie antrug, wies er sie bescheiden zurück. In seiner Familie sorgte er mit kindlicher Sanftmuth für Gross und Klein. Schon besass Favretto am Canalazzo ein artig gelegenes Häuschen, worin ein prächtig eingerichtetes Atelier den Meister empfing, trotzdem er es nicht oft besuchte; denn er malte lieber in einer nüchternen Stube, in die sich das glühende Sonnenlicht ergoss. Gewöhnlich sass er nur Vormittags bei der Arbeit; was aber überraschend klingt, ist, dass er recht selten Studien im Freilicht machte — sein Farbengedächtniss half ihm über die schwierigsten Wagnisse hinweg. Er fing jetzt auch an, breiter, weniger minutiös zu sehen, vielleicht weil er sein einziges Auge nicht mehr so anstrengen konnte.

Mittels gewisser Graustimmung hat man heutzutage eine Tonsymphonie in der Farbe angestrebt, zuweilen auch erlangt, eine Symphonie, von der die alte Kunst keine Notiz zu nehmen pflegte. Allein, ein heiteres Wesen, wie es Favretto besass, der stets das Kolorit aufleuchten und sich in den zartesten Nuancen verschmelzen machte, entsprach sowohl dem Wesen des Künstlers als den Empfindungen seiner Nation, die vom Stubenhocker nichts an sich hat.

In seinen Marktszenen zeigt sich Favretto als ein Meister, der das Getriebe des Volkslebens zugleich im Grossen und im Detail zu schauen weiss. Auf jenen breiteren Plätzen Venedigs, wo man abgetragene Kleider, Schuhe, jeglichen alten Kram, dann Gemüse und Früchte feil bietet, wo der Künstler zwischen dem Volk herumflanirte, dessen Nerven er zucken, dessen Adern er pulsiren vernahm, wie kaum ein zweiter seiner Nation: da konnte sich sein ganzes Können und Streben entfalten, hier fühlte er sich heimisch und brauchte nur das Erlebte in Formsprache umzuprägen. Man ist erstaunt, wie Favretto das grellste Roth neben Gelb und Blau harmonisch in ein Ganzes zu stimmen weiss, ohne banal oder roh zu werden. Alles flimmert und strahlt bei ihm unter dem herrlichen italienischen Himmel. Er war kein Grübler; in den meisten Fällen zeichnete er die Komposition flüchtig auf die weisse, manchmal auch bunt untertuschte Leinwand.

G. Favretto. Auf dem Weihnachtsmarkt.

Dann nahm er voller Enthusiasmus die Palette zur Hand und schwelgte in seinen Farbenakkorden. Oft glitt der rasch geführte Pinsel nur obenhin über die Leinwand, so dass sie durchschimmerte, und er erzielte dadurch jene so bewunderte Feinheit der Transparenz. Bei weissen Gewändern liess Favretto fast die blanke Leinwand frei, nur die höchsten Lichter aufsetzend. Sehr schön erreichte er dies bei seinem Gemälde „Nach dem Bade“, wo das Leintuch den kräftigen Fleischton hebt und begrenzt. Man muss jedoch nicht glauben, dass ihn gleich alles befriedigte, was er so mit flinker Hand schuf; auch er hat sich, wie jeder echte Künstler, oft redlich geplagt, aber als eminenter Techniker wusste er selbst dem zuweilen mühsam Vollendeten Unmittelbarkeit und Frische zu verleihen. So kostete ihn z. B. auf seinem Bilde „Die Gondelüberfahrt“ die Behandlung des grünlichen Canalazzowassers nicht wenig Arbeit. Nach mehreren vergeblichen Versuchen gelang ihm erst, und zwar dank angebrachter Lasuren, jene zauberhafte Wirkung im Ton der sanft bewegten Wasserfläche.

Auf einer seiner Marktszenen stellt er einen Lastträger im dolce far niente dar; es ist ein köstlicher Kumpan, der den Wäscherinnen die Stricke aufspannen, nach Cigarrenresten auf dem Strassenpflaster suchen mag und den stark alkoholischen Wein des italienischen Südens verträgt. Da hockt er am Trödelmarkt auf seinem Strohstuhl, den Rock lose über die Schultern geworfen. Eine Alte in Vorderansicht sitzt strickend bei ihm, während das junge Mädchen im Profil auf abgetragenen Kleidertand schaut. Im Hintergrunde buntes Volk, das seiner Wege geht oder herumfeilscht. Das ist eine objektiv getroffene Szene aus dem Kleinleben Venedigs, mit dem scharfen Blicke eines treuen Chronisten gesehen. Auch in seinem zweiten Marktbilde ist Nichts arrangirt, Nichts steht Modell, Alles ist mit nüchternem Auge betrachtet. Vorzüglich komponirt ist die Frauengruppe im Vordergrund, leicht bewegt, schön die Linie des Ganzen. Zwei Mädchen sitzen bei einer alten strickenden Frau; das eine, welches dem Beschauer den Rücken zukehrt, ist hellgrün gekleidet,

was sich von Roth und Braun erfreulich abtönt. Ein anderes Werk stellt die zu Weihnachten mit verschiedenen improvisirten Kaufständen besetzte Rialtobrücke dar; malerisch reiht sich eine Geschäftsbude an die andere. Menschen drängen heran, während südländische Schreihälse ihre Ware mit zuvorkommender Artigkeit feilbieten, als wenn sie ihren ganzen Tand verschenken würden. Hoch thürmt sich Gemüse auf und die Goldorangen glühen. Man wird unwillkürlich an die freien Felder erinnert, wo, im Sonnenlicht gebadet, diese Frucht gedeiht, während sie jetzt in Körben aufgestapelt ihre letzte Farbenpracht ausstrahlt. Auffällig ist nur, dass Favretto nie einen Fischmarkt für eines seiner Bilder verwendet hat.

Der Künstler malte aber nicht nur Märkte, sondern erging sich in allen Formen des mannigfachen Volkslebens. Sein schon erwähntes Mädchen, das gerade aus der hölzernen Badewanne steigt, ist ein erfreuliches, frisches Bildchen. Saftig gemalt sind auch die Kleiderrequisiten der Dienerin, die neben dem kupferrothen Kessel kniet, so auch alle übrigen Details. Einen Bilderrestaurateur schlimmster Sorte lässt Favretto damit beschäftigt sein, ein Tiepolo-Gemälde, welches unser Meister getreu charakterisirt, zu verputzen, während ein Frauenzimmer in blauem Kittel dabei sitzt und häkelt. Ein anderes Genrebild ist die „Lotterieziehung"; Publikum jeglichen Standes, zum Theil voller Zuversicht, zumeist schon enttäuscht, drängt sich vor einer Einsatzstelle, um von den just gezogenen Nummern Einsicht zu gewinnen. Im Ganzen ist sowohl zeichnerisch als malerisch dieses Werk nicht zu den besten Favretto's zu zählen. — Echte Venetianerinnen, die einem Alten einen schadhaft gewordenen Regenschirm zur Ausbesserung übergeben, sind das Sujet eines weiteren Bildes. Der Mann scheint dazu eine skurrile Bemerkung zu machen, — eines der Mädchen lacht hell auf, ein zweites lächelt zweideutig und die Dritte schaut gleichgiltig zu. Das Bild ist übrigens wie auf Porzellan gemalt und gequält in der Mache.

G. Favretto. Vandalismus an den alten Meistern.

Unvollendet ist Favretto's „Moderner Spaziergang", wo auf dem Markusplatz die bunteste Menge, unbekümmert um den Beschauer, umherwogt. Aber gerade in dem nicht Abgeschlossenen, wie in den zahlreichen Farbenskizzen, fällt die künstlerische Frische auf, die ohne Ziererei, ohne Zurichtung durch schlau und mühselig aufgetragene Pinselstriche, ohne massgebende Rücksicht auf das draussen stehende Publikum sich kundgibt; es sind heitere Episoden voll Farbenpracht und Harmonie der Töne, wie sie der Künstler in einem der Schaffensfreude günstigen Moment auf die Leinwand zaubern konnte.

Giacomo Favretto pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Auf dem Markte

Giacomo Favretto pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Auf der Promenade

Spielende Mütter mit ihren Kindern, sich neckende Liebespaare, Bräute, die in die Gondel steigen, und dergleichen mehr sind die Stoffe, die Favretto immer von Neuem wiederholt, ohne sich selbst zu kopiren. Auch hier helfen ihm Sicherheit in der Technik und im Arrangement über die schwierigsten Farbenkontraste mit verblüffender Leichtigkeit hinweg. Unter Anderem hat er auch den Abend des Redentorefestes dargestellt: kaum leuchten ein paar Farben auf dunklem Grund eines Kohlentons, doch alles strahlt schon transparent in diesen wenigen Pinselstrichen.

G. Favretto. Lotterieziehung.

Wenn man einen Künstler gerade inmitten seines vollen Schöpfungsdrangs überrascht bei oft flüchtig hingeworfenen Skizzen oder unvollendeten Bildern, wie er sinnend darein blickt oder die Staffelei verlässt, um ein neues Werk in Angriff zu nehmen, das seinem unruhigen Geist vorschwebt, so kann der für Kunsteindrücke Empfängliche seine Genugthuung nicht verbergen. Es ist ihm dann, als wenn er eine geheime Herzensregung entdeckt und den ganzen Menschen plötzlich erspäht hätte, ohne jene Voreingenommenheit, die oft den objektivsten Denker verwirrt.

Warum der Besuch eines Ateliers gar oft mehr Genuss bereitet, als der einer Ausstellung, findet sich bei Schopenhauer begründet und mit klaren Worten ausgesprochen, es beruht darauf, dass „die Skizzen grosser Meister oft mehr wirken als ihre ausgemalten Bilder; wozu freilich noch der andere Vortheil beiträgt, dass sie, aus einem Guss, im Augenblick der Konzeption vollendet sind, während das ausgeführte Gemälde, da die Begeisterung doch nicht bis zu seiner Vollendung anhalten kann, nur unter fortgesetzter Bemühung mittels kluger Überlegung und beharrlicher Absichtlichkeit zu Stande kommt." Dieselbe Empfindung wollte sich Einem aufdrängen, wenn man das

G. Favretto. Der defekte Regenschirm.

Atelier des verstorbenen Favretto besuchte. Aber man ward, nachdem man Einlass gefunden, sofort enttäuscht, vielleicht angenehm enttäuscht. Das Auge fiel dort auf keine flüchtigen Skizzen oder Tagebuchblätter, wie der Maler sie auf Strassen im Freilicht sammelt, nur für sich persönlich entwerfend, um das Gesehene oder oft blos im Geiste Geschaute zu fixiren; keine Kartons, nicht einmal Zeichnungen: nur unvollendete Bilder, auf dem Boden zerstreute Paletten und Pinsel, die der Hand des Meisters harrten.

Favretto jagt nicht nach junonischen Schönheiten, sondern erfasst die Volkstypen, wie sie sind, ohne ihnen durch überschwängliche Zuthaten zu schmeicheln. Wir treffen mitunter Gestalten,

denen wir schon früher begegnet sind, da der Künstler als Modelle gewöhnlich seine Eltern und Schwestern benutzte. Aber so unabänderlich diese Typen ihm gegeben sind, immer versteht er sie in verschiedene Stellungen und in neues Licht zu rücken, so dass er sofort den Beschauer entzückt.

Er war auch der Maler jener heiteren, schwatzhaften Dienstmädchen, die er hurtig voller Grazie darstellt — ein ganzes Repertoir dieser charmanten Wesen, die biegsam und geschmeidig wie die Kätzchen der Lagunenstadt sind, hat er uns erschlossen. Alles scheint bei ihm den sangbaren, kunstvollen Dialekt zu sprechen, so dass man oft an Byron's Aussage gemahnt wird: „Die venetianische Mundart ist immer angenehm in einem Frauenmunde". Bei seinem Farbentaumel kommt er freilich nicht immer dazu, auf zeichnerische Korrektheiten Gewicht zu legen.

Doch seit Favretto hat sich schon Manches im Leben und Treiben Venedigs geändert. Die Kostüme sind weniger bunt, jene knisternden engen Schürzen, die farbigen Umhängtücher, Pantöffelchen, mit deren hohen Absätzen die Weiber vergnügt auf das Pflaster klapperten, sind aus der Mode gekommen, auch die belebten Märkte haben an Interesse eingebüsst. Doch der Meister hat das Vergängliche und thatsächlich Vergangene auf seiner Leinwand festgebannt: jenes leichte Sprudeln, Moussiren und Prickeln, das ihn oft zur Tollkühnheit hinriss, brauchte er nicht wählerisch aufzusuchen — Alles fasste sich im Rahmen seiner Malerei zwanglos, spontan, stets heiter, wie bei einem Lustspieldichter zusammen. Man hat ihm vorgeworfen, das Leben niemals von seiner herbtragischen Seite ernstlich betrachtet zu haben. Allein der Vorwurf, so begründet er ist, will nur sagen, dass der Künstler, gleich uns Allen, über seine Natur nicht hinaus konnte.

☆ ☆ ☆

Ich muss jetzt auf das Venedig des 18. Jahrhunderts zurückgreifen. Byron hat es die heitere Maske Italiens genannt und Edmund Burke sagt in seinem Erstlingswerke „Die natürliche Gesellschaft", die derzeit verkommene venetianische Aristokratie habe, um sich in der Herrschaft zu behaupten, der Sinnenlust nicht Zaum und Zügel angelegt.

Goldstrahlende Gemächer mit kostbaren Muraneser Spiegeln, glänzende marmorne Fussböden, worauf bunte Seidenschleppen rauschten und knisterten, Kavaliere mit weiten Manchetten, gestickten langen Westen und Spitzengarnituren angethan, Frauen der Nobili in hoch gethürmtem gepudertem Haar, wie sie uns Rosalba Carriera auf ihren Pastellen vorstellt: das war

G. Favretto. Moderner Spaziergang.

damals der auserwählte und tonangebende Theil der Bevölkerung Venedigs. Blitzrasche Blicke wurden gewechselt, durchsichtige Buraner Spitzenvorsätze flatterten und Blumen dufteten auf den wogenden Busen, Edelsteine und kostbare Perlen aus dem Orient glitzerten, das Auge blendend; in Üppigkeit und Müssiggang verflog die Zeit. In den Palästen und ländlichen Villen der Patrizier erklangen die Melodien Porpora's und der bukolischen Menuette Cimarosa's, die jene zarten oder derben Frauenseelen gerührt oder ergriffen haben. Alles förderte den Cicisbeat in der sorglos dahin lebenden Generation. Aus dem Boudoir ging's in den Spielsaal, von da wieder in Amor's holdselige Arme zurück. Immer herrschte Karneval. Rothe oder rothgefärbte Damenlippen erwiderten die Küsse junger Fanten, weiche Frauenhände spielten mit Windhunden, wie sie uns Tiepolo gemalt. Oder man schwärmte im blassen Mondlicht, fuhr in Zauberschiffen auf den weichen Federkissen der Sitze, legte sich Schönheitspflästerchen auf, schloss und öffnete die kostbaren Fächer, auf denen sentimentale Schäferszenen, in Wolken schwebende Amoretten oder romantisch erträumte Veduten wie hingehaucht aus Nirgendheim gemalt waren. Zu Tode müde nach durchwachten Nächten sank man in Schlummer erst am helllichten Morgen, um die nächste Nacht voraus zu träumen und dem Rausch der Sinne sich wieder gefangen zu geben.

G. Favretto. Liebelei.

Dass der Maler an solchem Treiben stoffliches Material findet, ist begreiflich. Fortuny kam schon 1857 nach Rom und versetzte die dortige Künstlerkolonie in Aufregung und Begeisterung. Favretto selbst begeisterte sich zu Schilderungen des venetianischen Lebens im 18. Jahrhundert. Die leuchtenden Draperien reizten sein delikates Auge und als Kolorist durfte er jenes bei aller Zierlichkeit farbenglühende Dasein nicht ignoriren. Auch in diesem Betracht leistete er Vorzügliches.

Die ganze Indolenz, den flitterhaften Pomp jener Zeit fasst er in seinem Bilde „Auf der Promenade" zusammen. Die röthliche Marmorloggetta Sansovino's mit den dunkelgrünen Bronzefiguren und Gittern dient als Hintergrund. Die Säulen sind mit grosser Kühnheit für die damalige Zeit bis zur Hälfte abgeschnitten; dadurch gewinnt die Komposition an Grösse und Geschlossenheit. In Allongeperücken erscheinende Nobili flaniren, stehen herum oder umschwärmen kokette Damen, die, in ihren rauschenden Seidenkleidern stolzirend, die Verneigungen der jüngeren huld-

Giacomo Favretto pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Endlich allein

Giacomo Favretto pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Susanne und die zwei Alten

reich lächelnd erwidern. Sie bilden zwanglose Gruppen, welche von anderen Spaziergängern lorgnettirt und kritisirt werden; bei jedem Schritt klappern ihre Breloques. Die schönen Damen tragen ihre nackten runden Schultern zur Schau: alles graziös, in gedämpftem Ton gehalten. Stoffe glitzern auf den farbigen Roben und Schleppen, zarte Arme lehnen sich an ältere Männer, die bis zum Knie reichende Hosen und Seidenstrümpfe tragen. Andere wandeln in hohen Röhren-

G. Favretto. Ein Schwerenöther.

stiefeln unbekümmert dahin oder sagen sich willkommen; selbst ein weisser Pinscher, an der Leine von einer Illustrissima geführt, passt in dieses wispernde, kosende, schwatzhafte Milieu. Es weht Einem förmlich die Genusssucht und Farbenpoesie der Rokokozeit aus dem Bilde entgegen. Nur mit Mühe findet man sich, wenn man heute, vor derselben Loggetta vorübergehend, an das Bild Favretto's denkt, im Alltagsleben zurecht. Unerbittlich, wie von einem Sturmwind, ist all' die

Pracht und Herrlichkeit hinweggefegt. Grau in Grau huschen die matten Gestalten, Nachkommen jener Nobili, an uns vorbei, und die jetzt halb morsch gewordenen Paläste harren ihrer vergebens.

G. Favretto. Vor dem Dogenpalast.

Doch sehe man sich ein anderes Werk dieser letzten Periode des Meisters an. Er betitelt es „Soli!“ („Endlich allein“). Ein Liebespaar ist vom Künstler mit feinem Takt in einen entzückend gemalten Rokokoraum gesetzt, auf der Wand ist ein Tiepolo-Bild hingestrichen und das weiss gekleidete Mädchen schmiegt sich vertraulich an den dunkel gekleideten Kavalier; das Ganze, zartsinnig weiss getönt, wie ein in's Malerische übersetztes Mozart'sches Allegretto. Weniger anziehend hingegen ist ein flau gemaltes Bild von Spazierenden, „Vor dem Dogenpalast“. Köstlich wirkt aber das Bildchen eines Bedienten, der, nach der Mode des 18. Jahrhunderts grellroth gekleidet, im Parke sitzt; sein Kopf senkt sich auf die Brust herab und er ist vor Langweile eingeduselt; neben ihm stehen seidene Sonnenschirme, Shawls und dergleichen, während im Hintergrunde sich schon die hohe Herrschaft zeigt. Die Mache des Ganzen ist ungemein frisch, pastos, die Farbentöne sind fein verschmolzen, so dass Favretto sich auch hier als eminenter Kolorist erweist. Jetzt ist dieses Werk im Besitze der königlichen Nationalgalerie zu Berlin.

„Susanne und die zwei Alten“, übrigens kein biblisches Bild, in der Budapester Galerie, ist ein Werk, das so ziemlich an Oleographie mahnt. Die beiden Alten kokettiren mit einer lächelnden Blondine, der es Scherz zu machen scheint; eine Rose, in einem Glas auf dem Tische stehend, zwei Stühle und der nicht leicht malbare scheckige Fussboden — alle diese Nebendinge verrathen den Meister, der aber in die Köpfe der Personen nicht besonders ausgeprägten Charakter zu legen wusste. Überhaupt ist dies ein Mangel, der bei Favretto öfter hervortritt. Seine Porträts, die er hie und da malte, sind deshalb mittelmässige Schöpfungen des Pinsels. Eine Skizze, die hier reproduzirt wird, zeigt eine im Ausdruck sinnliche Dame, die von zwei Kavalieren, wie das Wild vom Jäger auf der Pürsch, verfolgt wird. Wenn immer Favretto

G. Favretto. Der eingeschlummerte Diener.

Gestalten und Szenen aus dem 18. Jahrhundert uns vor Augen führt, behandelt er sie mit Geist, im Unterschied zu Longhi, der doch alle Kostüme der Zeit nur zu kopiren brauchte, in der damaligen Gesellschaft lebte und trotzdem so nüchtern wie schal war.

Zu Favretto sprachen die verwaisten Paläste mit ihrem alten Moder ein fremdes Idiom. Nichts als Augenflimmer, Visionen, Träume und Schatten! Verwitterte Büsten, an Helden verklungener Zeiten mahnend, blickten aus ihrer kühlen Reserve nur steif und scheel auf den jungen Sprossen herab. Und doch vertiefte er sich in die Rokoko-Epoche mit einer solchen Begeisterung, dass man, seine Schöpfungen vor Augen, sich selbst unwiderstehlich in jenes Dasein des Barock-Zeitalters hineinversetzt glaubt. Denn er weiss den romantischen Zauber, die traumhafte Wirkung zu erzielen, welche die Gestalten jener Tage hervorrufen können, und auch das Anstössige, ohne das die frivole Gesellschaft des 18. Jahrhunderts sich gar nicht denken lässt, erzählt er dezent, mit der Anmuth eines heiter und nachsichtig gestimmten Beobachters.

Der Künstler malte auch seinen Landsmann Goldoni, wie er seiner Frau, und in einem anderen Bilde, wie er Freunden vorliest. Nicht unrichtig kann man sagen, dass Favretto jenes venetianische Leben der Vergangenheit auf der Leinwand schuf, welches Carlo Goldoni auf dem Theater vorgeführt hat. Denn Maler wie Dichter, so grundverschieden ihre Kunstmittel sind, stellen geistig Geschautes dar, bis auch wir uns die Anschauung desselben aneignen können. Dabei hat Favretto mit dem dramatischen Dichter gemein, dass er einige geschmeidige Figuren und Figürchen zu Hauptpersonen macht, um die der Chor der übrigen sich harmonisch zusammenschliesst.

☆ ☆ ☆

Als Favretto, 38jährig, am 12. Juni 1887 starb, trug man auch mit ihm die venetianische Genremalerei in gewissem Sinne zu Grabe. Alle jene Eklektiker, die ihn überlebten, verloren mit der Zeit ihren Lokalcharakter. In ihren Seelen widerspiegelten sich nicht mehr geschlossene Kompositionen, sondern man suchte, mit dem photographischen Kasten ausgerüstet, nur die Silhouette; neue technische Ausdrucksweisen drangen auf die Oberfläche, fremde Einflüsse machten sich geltend. Und doch waren sie Alle, Alt und Jung, Favretto's Kindeskinder; keiner vermochte der von ihm geübten Macht zu entschlüpfen. Manches Gute wurde noch längs seiner Bahnen geleistet, bis die internationale Ausstellung in der ruhigen Lagunenstadt

G. Favretto. Skizze.

ihren Einzug hielt und fast jegliche Lokalempfindung wegfegte, wie der erste Herbstwind dürres Blätterwerk.

Erst 1899 veranstalteten Favretto's Landsleute auf der III. internationalen Ausstellung eine Sonderausstellung seiner Werke. Und er behauptete sich zu aller Überraschung frisch und modern; ein förmliches Farbenfest ward im Saal gefeiert, das Publikum mit sich reissend, als wenn eine wunderschöne Maid der herrlichen Dogenstadt ihren Abendgruss geboten hätte.

Zum Schluss darf füglich ohne jede Übertreibung und ohne Gefahr, Widersprüchen zu begegnen, gesagt werden, dass Favretto's Kunst im echten Sinne des Wortes von der Wurzel aus als eine gesunde erscheint, dass er nicht unter die Maler, die eine Saison oder zwei bis drei hindurch in Mode sind, gezählt werden darf. Er war kein tief philosophisch angehauchter Geist, sondern ein heiterer, intimer Volkserzähler, des Öfteren mit anekdotischer Zuspitzung, ein Künstler, der keine krausen Balladen vortrug, keine neue Epopöe schuf. — Allein, da er eben, was ihm einmal gegeben war, zu ergründen und mit Humor und Witz zu reproduziren wusste, hat Venedig den einzigen Illustrator seines gegenwärtigen Treibens, wie seines einstigen Pomps und seiner verblichenen Pracht in Giacomo Favretto gefunden.

Otto von Faber du Faur. Aus schwerer Zeit.

Otto von Faber du Faur.

VON

EDUARD ENGELS-MÜNCHEN.

Lenbach hat ihn gemalt. Wenn man zum ersten Mal vor das Bild hintritt, ohne zu wissen, wen es darstellt, glaubt man auf einen französischen Offizier rathen zu sollen. Ein französisches Militärkäppi würde in der That zu dem napoleonischen Knebelbart vortrefflich passen. Aber sobald man näher hinschaut, kommt man doch bald von dem Franzosen ab. Es ist etwas in dem Porträt, das dem französischen Wesen mit seiner Geschmeidigkeit und Glätte zu widersprechen scheint. Etwas Ehernes, Unbeugsames, Steifnackiges ist darin. Wer war dieser Mann, der den schon ergrauten Kopf noch so strack empor, nein, sogar ein wenig hintüber trug? Eine Befehlshaber-

natur muss er gewesen sein, das steht im Vorhinein fest, Jemand, der gewohnt ist, auf Untergebene hinabzusehen und keinen Widerspruch zu erfahren, wenn er Wünsche äussert. Ein Soldat also, oder ein Herr Baron, oder Beides mitsammen. Aber mit einer so einfachen Formel ist das Räthsel dieser Persönlichkeit nicht erschöpft. Der stolze und vornehme Wille, der sie beseelt, ist nicht blos nach aussen, auf dienstbare Geister, sondern auch nach innen, auf sich selber gerichtet. Ein einziger Blick auf die ernst entschlossenen Züge des Gesichtes genügt, um zu zeigen: hier steht ein Mann, der sich selbst der unerbittlichste Herr und Gebieter ist. Und hier stossen wir denn auch auf das spezifisch deutsche Element des Porträts: jene tüchtige, aufrichtige Sinnesart, die keiner Schmeichelei und keiner Selbstverblendung zugänglich ist, sondern eine harte Beurtheilung jeder noch so gefälligen Lüge weit vorzieht. Otto von Faber du Faur wusste, was er konnte, und wusste, was er nicht konnte; er hatte den Muth, von Grund aus er selbst zu sein, vor Anderen und sogar in der Stille seines eigenen Bewusstseins. Die stolze Haltung seines Kopfes ist am letzten Ende nur ein Ausdruck dieser rückhaltlosen Selbstgerechtigkeit: ohne Gefühl des eigenen Werthes ist keine bedeutende Persönlichkeit denkbar. Überschätzung sowohl, wie Unterschätzung zeugen von Talentlosigkeit, jene verräth den Narren, diese den Schwächling.

Das helle Bewusstsein des eigenen Ranges verdunkelt sich nun bei Faber du Faur zu seltsam grübelndem, suchendem Wesen, sobald es sich schöpferisch zu äussern trachtet. Lenbach hat das im Ausdruck der Augen anzudeuten versucht. In diesen Augen ist nichts weniger als frische, soldatisch keck zupackende Klarheit. In den Augen ist eine tiefe, beinahe melancholische Versonnenheit, ein gleichsam aufgehaltenes und gefesseltes Leben, das sich in glühender Begeisterung aus dem Innern losgerungen hatte, aber beim Austritt in die Welt von einer geheimnisvollen Macht überwältigt und zu Boden geworfen wurde. Otto von Faber du Faur war einer von jenen Künstlern, die, um ein Nietzsche'seches Wort zu gebrauchen, „hinübergehen". Ihm war vergönnt, von den Höhen seines Kunstverständnisses das Land der Verheissung zu grüssen, — betreten und als Fürst regieren durfte er es nicht.

Otto von Faber du Faur. Drei Studienköpfe.

Die geheimnissvolle Macht aber, die ihn hinderte, so weit vorzudringen, als sein Auge sah, heisst Tradition. Das, was wir Anderen alle so eifrig suchen und preisen, er besass es und trug es als eine schwere Bürde. Wie Bleigewichte hing es ihm an den Gliedern und zwang ihn, mit seinen Träumen dorthin zu wallen, wohin ihn seine Füsse nicht tragen durften. Denn jene bunte, herrliche Farbenwelt, die in seinen Bildern lebt, ist nur eine Vision, ein künstliches und gemachtes

Etwas, das sich die Sehnsucht erfunden, weil es die Wirklichkeit versagte. Es ist die Vorstellung vom anderen Ufer eines Meeres, die ein reiselustiger Wanderer sich am diesseitigen Ufer bildet. Hinüberzusegeln, sich in der neuen Welt anzusiedeln, ein Haus dort zu bauen und eine Kirche und einen Himmel — das ist Otto von Faber du Faur nie verstattet worden. Er hat sich durch sein Lebenswerk der angestammten Heimath blos entfremdet, ohne seinen Erben eine neue Heimath, in der sie säen und ernten könnten, zu hinterlassen.

Otto von Faber du Faur's künstlerische Heimath war die alte Münchener Schlachtenmalerei, in die ihn sein Vater einführte. In sie trug er Anklänge an Kotzebue, Vernet, Delacroix, Géricault,

Otto von Faber du Faur. Vorbeimarsch.

Monticelli, Piloty, Dupré, Schreyer, den Orient hinein und wusste ihr ein überaus individuelles und hochmodernes Gepräge zu geben. Aber eine eigentlich neue Welt war das nicht, es war wohl im Grunde überhaupt keine Welt, sondern eine — Manier. Es war eine rein formale Schöpfung ohne alle reale Grundlage psychischer oder materieller Art. Es war ein eminent künstlerisches Spiel mit allen Capricen der Farbe und der Technik, kein Mikrokosmos mit Sonne, Mond und Sternen, Erde, Menschen und Göttern. Es war eine artistische Scheinwelt, regiert allein von den Gesetzen der Willkür. L'art pour l'art.

Otto von Faber's Wirksamkeit steht an der Wende zweier Kulturphasen. Er hat von der

alten, die ihn erzogen, seinen inneren Gehalt, von der neuen, für die er gewirkt, seine künstlerischen Umgangsformen überkommen. Seine Persönlichkeit gehörte jener, die Kultur seines Auges dieser an. Und so geht ein tiefer Zwiespalt durch seine ganze spätere Wirksamkeit: es gelingt ihm nicht, mit seinen Gedanken und seinem Herzen dorthin zu gelangen, wo er mit seiner sinnlichen Anschauung ist. Er hat die exquisitesten Farbeneinfälle, aber er muss sie an seelenlose Objekte verschwenden, weil er den optischen Valeurs, die er meistert, nicht die psychischen Valeurs zu

Otto von Faber du Faur. Eine Revue vor Napoleon als Kaiser.

gesellen vermag, die ihnen entsprechen. Wer seine Farben sieht, vermuthet, dass in ihnen einer der sensibelsten Modernen von neuen, unerhörten Ekstasen der Seele Kunde gegeben; wer aber seine Stoffe betrachtet, erschrickt darüber, mit welchem Gleichmuth sie immer wieder dieselben herzlosen Motive variieren.

Auf die Frage, was den Künstler daran gehindert, mit seinem schöpferischen Denken und Empfinden dorthin vorzudringen, wo sein ästhetisches Urtheil angelangt war, habe ich bereits „die

Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Otto von Faber du Faur

Otto von Faber du Faur pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Napoleon in Ägypten

Tradition“ geantwortet. Unsere Sinneswerkzeuge sind gewissermassen die Aussenforts einer Festung, die mit dem wechselnden Leben der Aussenwelt in ständiger Berührung bleiben, während die alten Strassen und Häuser drinnen am Markte tagaus, tagein das herkömmliche Leben sehen. Es kann also sehr wohl geschehen, dass sich der konservativsten Lebensanschauung und Lebenshaltung der fortschrittlichste Geschmack des Auges zugesellt. Das besonders, wenn in der Festung ein so soldatischer Geist herrscht wie bei Faber du Faur. Sudermann hat sehr wohl gewusst, weshalb er den Vater seiner emanzipationslustigen Magda gerade Offizier sein lässt. Nirgendwo wurzelt die Macht des Herkommens tiefer, nirgendwo wird die schöne Pflicht der Piëtät aus edlerer, innigerer Überzeugung erfüllt als im Soldatenstande. Und Otto von Faber du Faur war nicht nur Soldat, sondern er stammte auch aus einer Soldatenfamilie. Sein Vater, Christian Wilhelm von Faber du Faur (geboren 1780, gestorben 1857), war Artilleriekommandeur zu Ludwigsburg bei Stuttgart. Der alte Herr hatte unter Napoleon I. den russischen Feldzug mitgemacht und wurde später württembergischer Militärbevollmächtigter bei der Bundesregierung in Frankfurt. In seinen Mussestunden wusste er sich kein lieberes Vergnügen als Zeichnen und Malen. Er war in diesen Künsten Dilettant, leistete aber so Hervorragendes, dass erst kürzlich Armand Dayot in einem historischen Werk über den russischen Feldzug vom Jahre 1812 die Aufzeichnungen seiner Skizzenbücher als Illustrationen benützt hat. Ich selbst hatte Gelegenheit, Originalarbeiten des überaus geschickten Mannes zu sehen, und war darüber erstaunt, wie wenig sie den besten Sachen der damaligen Münchener Realisten nachgaben. Manche Zeichnung war beim besten Willen von Albrecht Adam nicht wegzukennen. Und das erscheint besonders insofern merkwürdig, als damals jene Münchener Realisten noch ganz vereinsamt dastanden, während das Gros der Künstler jenem leblosen Marmorstil huldigte, den Winckelmann gepredigt und Carstens gezeugt hatte. Wahrscheinlich erklärt sich die Übereinstimmung daraus, dass eben die gleichen Faktoren, die jenen Münchenern die Wege gewiesen, allenthalben in Deutschland, also auch in Ludwigsburg wirksam waren. Unter den ungeheuern Anregungen nämlich, welche die beständigen Kriege der napoleonischen Zeit boten, ergab sich ganz von selbst das Bedürfnis nach bildlicher Darstellung der Zeitereignisse und damit indirekt eine volksthümlich realistische Kunst, wie sie heute etwa von den illustrierten Zeitungen gepflegt wird. Von koloristischen Feinheiten, Komposition, psychologischer Vertiefung ist da keine Rede: es werden ganz einfach die momentanen Eindrücke so, wie sie sich bieten und so gut es der Zeichner vermag, festgehalten. Die Schlachtenmalerei der Hess, Monten, Adam, Feodor Dietz, sagt Pecht, ist ohne allen historischen Zug und geht auf keine Schilderung der Charaktere ein. Sie sind selten im Stande, eine Figur so interessant zu machen, dass sie sich unserem Gedächtnis einprägt, obwohl es lauter der Natur entnommene, lebensfähige Individuen sind. Bunt, hart und stimmungslos in der Farbe, wollen sie blos den Hergang erzählen; einen Eindruck auf unser Gemüth zu machen, uns zu ergreifen, liegt ausserhalb ihrer Absicht, ein ethisches Interesse an den Dingen kennen sie kaum.

In ein künstlerisches Milieu dieser Art wuchs also der 1828 geborene Otto von Faber du Faur hinein und empfing darin seine ersten, für das Leben entscheidenden Eindrücke. Schon als zehnjähriger Bub besass er sein sauber geführtes Skizzenbuch, worin er nach den Arbeiten

seines Vaters Auge und Hand schulte. Alles, was der Vater gezeichnet, zeichnete auch der Sohn. Und wie jener sich seinen Weg selber gefunden, autodidaktisch, so wurde auch dieser dazu angehalten, vor Allem bei der Natur in die Lehre zu gehen. Otto von Faber suchte also die Natur auf, wo sie sich ihm am nächsten bot, auf dem Kasernenhof, und zeichnete dort Soldaten in allen Stellungen; seine Lieblinge, die Pferde, manchmal sogar in — unmöglichen Stellungen . . . . Übrigens dachte der Oberst von Faber trotz aller zeichnerischen Anlagen seines Sohnes nicht daran, aus diesem einen Maler zu machen. Da die Familie verhältnissmässig wenig Vermögen besass,

Otto von Faber du Faur. Attacke französischer Kürassiere.

so sollte Otto denjenigen Beruf ergreifen, in welchem ihn sein Vater selbst am meisten fördern konnte: den militärischen. Der Knabe wurde also in die Kadettenschule zu Ludwigsburg geschickt und aus dieser ging er im Jahre 1847 als Lieutenant hervor.

Er war ein Soldat ganz eigener Art. Pflichttreu, eifrig, als Ordonnanzoffizier beim Kriegsminister und als Adjutant der württembergischen Kavalleriedivision sehr geschätzt, aber dennoch ein Kriegsmann, dem die Kunst als höchstes Ideal vorschwebte, ein heimlicher Künstler. In den Tagebuchnotizen, die er reichlich in seine Skizzenmappen einträgt, ist vom Dienst und von militärischen Angelegenheiten nie die Rede. Ich habe mir wiederholt die Frage vorgelegt, ob er

überhaupt Soldat geworden wäre, wenn nicht die väterliche Autorität es gewünscht hätte. Persönlich steht er jedenfalls dem Militärstande in völliger Wunschlosigkeit gegenüber. Er trägt den Waffenrock, nun gut, so erfüllt er die Pflichten, die dieser Rock auferlegt. Aber den eigentlichen Gewinn, den Genuss seines Lebens, das, warum einem Menschen das Leben lebenswerth erscheint, das erwartet und erstrebt er einzig und allein von der Kunst.

Und so arbeitet er sich denn auch als Offizier an allem ihm zugänglichen Lernmaterial, darunter die Illustrationen Menzel's zu Kugler's Geschichte Friedrich's des Grossen, langsam weiter. Besonders bemerkenswerth wird jetzt eine Neigung zu humoristischen und satirischen Darstellungen, die oft ganze Hefte einnehmen. Einmal macht er in Gesellschaft zweier Kameraden,

Otto von Faber du Faur. Retirade.

die sich mit ihm zu einem Gesangstrio verbunden haben, eine Sängerfahrt nach dem Lichtenstein und verherrlicht dieses fröhliche Abenteuer in einer ganzen Serie derb karikierter — jetzt würde man sagen — Ansichtspostkarten, auf denen er die eigene Person am wenigsten mit seinen Spässen verschont.

1851 wird von Faber auf ein halbes Jahr beurlaubt, um bei Kotzebue in München regelrechten Malunterricht zu nehmen. Von diesem Alexander von Kotzebue, einem Sohne des Dichters, vermeldet die Chronik, dass er zu Anfang der 50er Jahre als Schützling des Zaren Nikolaus nach München kam, wo er seine Schilderungen aus der russischen Geschichte von Peter dem Grossen bis auf das Jahr 1831 für die kaiserliche Galerie malte. Ganz im Gegensatz zu Adam und

Otto von Faber du Faur. Schwere Arbeit.

Horschelt, urtheilt ein damaliger Kritiker, ist Kotzebue das Detail nichts, das Individuum wenig, die Gesammthandlung Alles. Seine Stärke ist die Schilderung des Massenkampfes. Er behilft sich oft jahrelang mit demselben Modell. Dagegen hat er eine Schärfe des Gedächtnisses und einen Reichthum der Erfindung interessanter und bezeichnender Situationen, versteht durch die koloristische Stimmung seiner Bilder die Phantasie anzuregen, überdies den Charakter der verschiedenen Völker und Zeiten zu treffen, dass kaum ein anderer zeitgenössischer Schlachtenmaler sich ihm gleich zu heben vermag. — Man merke wohl auf: ein Meister der Schilderung bewegter Massen ist Kotzebue, er arbeitet vorzugsweise aus der Phantasie, er weiss durch Farben Stimmung zu geben. In den Arbeiten, die Otto von Faber während seiner Lehrzeit anfertigt, findet sich von all' dem wenig; aber die Saat ist ausgestreut, sie reift verborgen ihrer Entwicklung entgegen. Nicht mit Unrecht haben die Franzosen unseren Künstler später den Meister der bewegten Massen genannt.

Nachdem der junge Offizier einmal in ernsthafte Fühlung mit der Kunst getreten, war natürlich sein Verlangen nach künstlerischer Weiterentwicklung nicht mehr zu beschwichtigen. Es stand bei ihm fest: er musste nach Paris, das damals an Stelle Italiens das Sehnsuchtsziel aller deutschen Maler zu werden begann. Ein Jahr Urlaub, sowie ein Stipendium von 2000 Gulden, das der damalige Kronprinz, spätere König Karl von Württemberg bewilligte, ermöglichten ihm schon im Jahre 1852 die Ausführung seines Planes.

Als Otto von Faber nach Paris kam, hatte jene stolze Künstlergeneration, die Théophile Gautier „les vaillants de dix-huit cent trente" genannt hat, soeben ihr Werk vollendet und auf die schroffen, kraftvollen Eroberernaturen, die Géricault, Delacroix, Trutat, Monticelli, Decamps, folgten, wie das gewöhnlich zu gehen pflegt, die Erben, die Kompromissmänner und Vermittler: Ary Scheffer, Devéria, Vernet, Bouchot, Dedreux, Robert Fleury. Die Malerei machte den gleichen Gang, den auch das politische Leben ging, sagt Muther. Täglich zur selben Stunde schritt Louis Philippe mit schäbigem Cylinder und leinenem Regenschirm durch die Strassen von Paris und erwiderte jedes „vive le roi" mit dankbarem Händedruck. So lief in der Zeit des Bourgeois-Liberalismus auch die Kunst aus dem himmelstürmenden Titanenthum der Romantik und aus der kalt abgeschlossenen Welt des Klassizismus in den Hafen eines bürgerlich gemächlichen Daseins ein.

Otto von Faber trat in das Atelier von Yvon ein. Sein eigentlicher Held aber, den er mit unermüdlichem Eifer studierte und kopierte, war Horace Vernet. Es hält nicht schwer, dem jungen

Otto von Faber du Faur pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Rückkehr aus Russland

Otto von Faber du Faur pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ambulanz bei einer Barrikade

Mann nachzuempfinden, weshalb er gerade ihn erkor. Denn er kam aus Deutschland, kam aus Kotzebue's Atelier, musste dort Anschluss suchen, wo er sich am natürlichsten von selbst ergab. Von Kotzebue zu Delacroix war ein weiter Weg, zu Horace Vernet nur ein verhältnismässig kurzer. Auch musste damals Vernet auf einen jungen Deutschen, der noch dazu Nachfahre der Hess und Adam war, geradezu wie eine Offenbarung wirken. Denn hier war jene entsetzliche Nüchtern-

Otto von Faber du Faur. Trümmer der grossen Armee 1812.

heit, jenes hölzerne deutsche Kleinstadtwesen endlich überwunden und dafür Pathos, Elan, ja sogar Malerei, Farbe, ein wenn nicht kühner, so doch französisch gefälliger Kolorismus entwickelt.

Nachdem das Pariser Jahr abgelaufen, kehrte von Faber nach Stuttgart zurück und wurde dort bald Adjutant des Prinzen Hermann von Sachsen-Weimar. Auf der Kunstschule, die er nun besucht, zeichnet er besonders fleissig Akt. In seinen Tagebüchern ist wiederholt davon die Rede, dass er ein Modell nehmen und einmal ein grosses figurenreiches Historienbild schaffen müsse. In dieser Richtung inspirierte ihn wohl auch der Krieg von 1866, den er als Rittmeister

im Dragonerregiment Olga mitmachte. Aber noch ist die Stunde der Kunst für ihn nicht erschienen. Wie ein Schiff mit Ankerketten an den Heimathboden seiner mancherlei Rücksichten und Abhängigkeiten gefesselt, wartet er mit beharrlicher Zuversicht auf den befreienden Sturmwind, der ihn mit vollen Segeln auf das hohe Meer hinaustragen soll.

Otto von Faber du Faur. Französische Kürassiere.

Und dieser Sturmwind heisst Delacroix. Ich muss wieder Muther zitieren, um einen vollen Begriff von der fesselsprengenden Kraft dieses Künstlers zu geben. „Auf die Revolution war die Reaktion gefolgt. Alles, was man um sich sah, war grau. Alles war Stillstand. Also liebte man Farbe und Bewegung, suchte Sturm und lodernde Flammen in die Grauheit des Tages zu tragen, Feuerbrände in die verächtliche Welt zu schleudern. Aus Allem spricht der titanische Trotz des Prometheus. „Throne bersten, Reiche zittern“. Blitz und Donner, Mord und Totschlag, Kampf und Brand sind die Schlagworte der Zeit. Die Leidenschaft ist die grosse Göttin, zu der man betet. Der Gemessenheit und Spiessbürgerlichkeit des Alltagslebens wird das Grausige, Schauerliche, Fieberhaft-Erregte gegenüber gestellt. Janitscharenmusik erklingt. In züngelnden, flackernden, lodernden Feuerbuchstaben schreiben die Maler ihre Manifeste nieder. Von Purpur und Scharlach träumen sie, von Blut und Flammen, von Schwertergetöse und Kriegsgeschrei, führen gigantische Legenden, verzerrte, schreckliche Gesichter unter Finsternis und Blitzen vor“.

Otto von Faber du Faur. Nach der Schlacht.

Otto von Faber besuchte Paris seit 1857 und 1860 immer und immer wieder. Gährend von unerfülltem Schaffensdrang, tritt er an Horace Vernet heran und findet ihn schal und eitel. Was kann ihm dieser glatte Deklamator geben, ihm, der in allen Lebenstiefen zittert und zum Äussersten entschlossen ist? Von Versailles eilt er in's Louvre. Von Vernet zu Decamps, Géricault, Delacroix.

Vor dem Gemetzel auf Chios bleibt er betroffen stehen. Der Orient, dem nachmals sein halbes Schaffen gewidmet sein sollte, tritt zum ersten Mal vor ihn. Der Romantiker, der in ihm schlummert, reckt sich leidenschaftlich empor. Der Orient war von jeher die Heimath der Romantiker. Denn dies Untertauchen in eine bunte, alte, fremde Kultur entsprach romantischem Fühlen. „Es war, wenn nach kurzer Fahrt das Schiff in Algier landete, als sei man durch den Golf der Jahrtausende gefahren. Menschen sah man, die noch in denselben bunten Gewändern in der Sonne sassen, die ihre Vorfahren vor tausend Jahren getragen. Eine Landschaft sah man, aus deren ärmlichem Schmutz noch der Märchenglanz versunkener Herrlichkeit strahlte. Trunken ruhte das Auge auf der ungebändigten Fülle der Vegetation, auf diesen ragenden Bäumen, von denen jeder ein gewaltiger Übermensch zu sein schien".

Aber Otto von Faber war kein Franzose. Er konnte sich begeistern an dieser farben- und leidenschaftglühenden Malerei, Heeresfolge leisten konnte er ihr nicht. Denn er war ein Deutscher und ein Soldat und ein Zögling Albrecht Adam's. In solche Rasereien der Empfindung wollte und durfte er sich nicht hineinstürzen. Er musste sich die Gegenstände seines Enthusiasmus fern halten und der Herr seines Rausches bleiben. Er ward ein französischer Romantiker als deutscher Rittmeister: er kommandierte die Romantik. Wie man auf dem Kasernenhof die blauen, rothen und schwarzen Jungens durcheinander wirbelt, indem man ihnen Exerzierbefehle ertheilt, so gewöhnte sich Otto von Faber, die Gestalten und Farben seiner romantischen Einbildungskraft zu exerzieren. Er entwickelt sich gleichsam zu einem umgekehrten Delacroix: was jener von innen heraus in der Fieberhitze der Vision erschafft, das bildet er von aussen her in der Besonnenheit des Experiments. Dabei schliesst er sich rein technisch genau an den Franzosen an. Er lernt seine Bilder nicht aus dem Stoffe, sondern aus der Farbe entwickeln. Aus dem ersten Farbenfleck, der auf die Leinwand kommt, ergibt sich nach und nach das ganze Gemälde.

Wir hätten also bisher als wesentlichste und zwar vorläufig noch latente Richtungsfaktoren der Faber'schen Kunst die in der Schule des Vaters erworbene Gesinnung, die von Kotzebue übernommene Massenbewegung und den bei den französischen Romantikern erlernten Kolorismus festgestellt. Es erübrigt, diesen Elementen das letzte, ausschlaggebende, die handwerkliche Ausbildung im Malen zuzugesellen, um alsbald den fertigen Künstler entstehen zu sehen.

Nichts kann charakteristischer für Otto von Faber sein, als dass er, dem Delacroix aufgegangen, zuletzt noch den Unterricht von — Piloty sucht. Von Delacroix zu Piloty, das ist ungefähr so, wie von Delacroix zu Vernet. Und doch hatte von Faber wohl schwerlich das Bewusstsein, einen reaktionären Schritt zu unternehmen, als er den Unterricht des Münchener Akademie-Direktors aufsuchte. Es ist ganz einfach die Piëtät, die ihn veranlasst, sein künstlerisches Heim — und ein solches will er jetzt definitiv gründen — in der Heimath aufzuschlagen. Auch war das Piloty'sche Atelier damals das fortschrittlichste, das es in Deutschland gab. „Vielleicht kam Piloty zu früh, sagt Cornelius Gurlitt, denn die eigenartige Richtung der Bürkel, Adam, Morgenstern, die in München heimisch war, wurde beiseite gestossen, um einer grossen, aber minder selbständigen Meisterschaft Raum zu geben", und Vischer urtheilt: „Piloty's Verdienst

Otto von Faber du Faur. Kriegszug.

wird bleiben, dass er zuerst im Grossen und mit wirklicher Beherrschung der Kunstmittel dasjenige in München einbürgerte, was vor Jahren die Belgier wieder in Erinnerung gebracht hatten: das volle Bild der Erscheinung, die eigentliche Malerei".

Man versteht also, was Faber du Faur an Piloty sympathisch berührt haben muss. Ein so reifer Mann, wie er, konnte sich in der That keinen geschickteren und bezüglich des Kolorismus liberaleren Lehrer auswählen, wenn es sich für ihn darum handelte, die letzte Hand an seine berufsmässige Ausbildung zum Maler zu legen. Sich berufsmässig der Malerei zu widmen, das war nämlich jetzt, nach so viel Jahren des Harrens, sein fester Entschluss geworden. Nur erschien es rathsam, den alten Beruf nicht eher aufzugeben, als bis sich der neue bewährt, eine Vorsicht, die um so begründeter war, als von Faber in den 50er Jahren eine hochsinnige, opferwillige Dame geheirathet hatte und die Ehe bereits mit mehreren Kindern gesegnet war.

So ging von Faber, während die Seinigen noch in Stuttgart blieben, vorläufig einmal versuchsweise allein nach München. Er kannte Piloty bereits von früher her, denn er hatte mit ihm gemeinsam in den Galerien Venedig's studiert. Auf Grundlage dieser Bekanntschaft entwickelten sich dann bald sehr freundschaftliche Beziehungen zwischen dem Meister und seinem Schüler, Beziehungen, die um so erquicklicher waren, als von Faber eine ganz ungewöhnliche Anpassungsfähigkeit an Piloty's künstlerische Eigenart bekundete. Eine „Ophelia am Bach", die aus jenen Tagen übrig geblieben, sieht bei oberflächlicher Betrachtung beinahe wie eine echte Arbeit Piloty's aus. Dieselbe Sorgfalt und Richtigkeit der Zeichnung, dieselbe gläserne Malerei, dasselbe Helldunkel, dieselbe Stimmung und Gesinnung. Es konnte bei solchen Auspizien in der That nicht fraglich erscheinen, ob Faber du Faur um seine Entlassung aus der Armee einkommen und seine Familie nach München berufen dürfe.

Vier Jahre arbeitete von Faber bei Piloty, von 1869 bis 1873. Den deutsch-französischen Krieg machte er schon nicht mehr als Soldat, sondern als Schlachtenbummler im Anschluss an den Fürsten Taxis mit. Es ist merkwürdig, wie wenig kriegerische Aufzeichnungen die Skizzenbücher jener Tage darbieten. Ich denke mir, es muss damals eine Zeit tiefer innerer Gährung für den durchaus nicht mehr jungen Künstler gewesen sein. Einmal war es eine harte Prüfung für den eben abgedankten Soldaten, auf dem Kriegsschauplatz den unthätigen Zuschauer zu machen. Sodann aber mag auch einem Maler, dessen Verständnis bereits bis zu Delacroix gediehen war, die akademische Herrlichkeit der Pilotyschule im Getümmel der rauhen Weltbegebenheiten recht

fragwürdig erschienen sein. — Schon „Die Flucht des Winterkönigs“, die er nach dem Kriege malte, verräth bei aller Zugehörigkeit zur Schule doch ein unverkennbares Streben, über Piloty hinauszukommen.

Nachdem dann die Lehrzeit vorüber, entwickelt sich von Faber mit beinahe unheimlicher Geschwindigkeit. Wie ein lange gestauter Strom, der seine Schleusen durchbricht, ringt sich sein Können zu rückhaltloser Selbstoffenbarung durch. In der Nachlassausstellung in München war ein Gemälde „Nach der Schlacht“, mehrere Pferde darstellend, zu deren Füssen ein toter Franzose liegt. Das Bild ist gleich nach seinem Austritt aus der Pilotyschule gemalt, aber Piloty selbst stand kopfschüttelnd davor und meinte: „Sollte man nun glauben, dass der Mann bei mir gelernt hat?“ Und als kurz nachher Courbet zum ersten Mal in München ausstellte und Piloty mit einigen Bekannten die Ausstellung besuchte, klopfte er von Faber auf die Schulter: „Wie, das gefällt Ihnen wohl gar?“

Otto von Faber du Faur. Fantasia vor Napoleon: Ägypten.

— „Ja, gefällt mir ausgezeichnet“, lautete die Antwort. — Aus dem Pilotyschüler war der „moderne“ Maler geworden, als welcher von Faber in der Erinnerung fortleben wird.

Faber du Faur's Wirksamkeit zerfällt demgemäss in zwei Abschnitte. Einen, der von Albrecht Adam bis zum Ausklingen der Piloty'schen Anregungen reicht, und einen, der den uns Allen geläufigen von Faber zeigt. Der ersten Periode gehören die Bilder mit vorwiegend stofflichen, der zweiten diejenigen mit ausschliesslich malerischen Intentionen an. Die ersteren kann man beschreiben, denn sie sind Schilderungen und haben ihren Namen, den letzteren kann man in Worten nicht beikommen, denn sie sind reine Farbenmusik und nur die Kunsthändler wissen sie zu taufen. Die ersteren sind Volkskunst und bedeuten nur eine Vorbereitung auf Faber du Faur, die letzteren sind Kunst für die Künstler und spiegeln die innerste Wesenheit ihres Urhebers wieder.

Die Hauptwerke der Frühzeit sind ausser dem erwähnten „Winterkönig“, einem fast eleganten historischen Sittenbilde, „Die Übergabe der französischen Kavallerie bei Sedan“, eine prächtig

stimmungsvolle Dämmerszene von packender Kraft, das überaus dramatisch komponierte „Gefecht der Württemberger bei Champigny“, das eine grosse Kampfszene ausserordentlich geschickt auf möglichst wenige, typische Figuren zu reduzieren versteht, dann eine zweite Szene aus den Kämpfen von Coeuilly, wo in lebensgrossen Figuren das spezifisch Schwäbische der kämpfenden Soldaten sehr gut getroffen und ausserdem bereits der spätere von Faber in der malerischen Behandlung sichtbar wird, schliesslich das grosse Panoramagemälde der Schlacht von Wörth und die „Ambulanz bei einer Barrikade“, ein Kolossalgemälde, das zwar seiner Zeit von der Jury des Glaspalastes zurückgewiesen wurde (wegen seines revolutionären Stoffes?), aber gleichwohl als Offenbarung eines phänomenalen Könnens die höchste Beachtung verdient.

Den eigentlichen Ruf des Künstlers begründeten die beiden Bilder von Champigny und

Otto von Faber du Faur. Erbeutet.

Coeuilly, die sich im Stuttgarter Museum befinden, sowie das Panorama der Schlacht von Wörth. Wenn man heute Zeitungen aus jenen Tagen zur Hand nimmt, so ist man erstaunt, welches Aufsehen früher ein hervorragendes Kunstwerk noch erregen konnte. Bekanntlich zeigten die meisten Schlachtenbilder vor und nach 1870 vor Allem den Kommandierenden, umgeben von seiner Suite mit ab- und zusprengenden Adjutanten, und lassen die misera plebs der eigentlich Kämpfenden nur hinten so im Rauch ein wenig durchblicken. Dafür thut nun Faber du Faur genau das Gegentheil von aller herkömmlichen Bataillenmalerei, indem er das Feuergefecht selbst mit seinen mannigfaltigen Szenen zeigt und nur gemeine Soldaten und Subalternoffiziere zur Hauptsache macht. Wir erhalten also ein höchst interessantes Charakterbild statt einer Haupt- und Staatsaktion. Man sieht die dünne Linie der längs einer weissen Parkmauer aufgestellten, meist

knieenden Soldaten, zwischen denen die Offiziere herumstehen, die das Gefecht gegen die in weit überlegenen Massen herandrängenden Franzosen leiten. Man kann nicht sagen, dass die braven blauen Jungen gerade viel Piloty'sche Grazie in ihrer misslichen Situation entwickelten, um so besser aber bringen sie die zähe Hartnäckigkeit des schwäbischen Stammes, seinen kalten Trotz und seine kriegerische Tüchtigkeit zum Ausdruck. Niemals vorher ist der spezifische Charakter eines deutschen oder fremdländischen Volksstammes auf Schlachtenbildern schlagender in die Erscheinung getreten als hier. Gleichzeitig offenbart das Gemälde durch die gewaltige Wucht

Otto von Faber du Faur. Die heiligen drei Könige.

seiner grossen Figuren, wie fehlerhaft die mesquine Art ist, mit der früher weltgeschichtliche Kämpfe in sechs Zoll hohen Figürchen dargestellt wurden. Vielleicht ist nichts für die Engherzigkeit unseres Sinnes bezeichnender, als die Sparsamkeit an Raum, Leinwand und Farben, die wir allemal walten liessen, wenn es die Verherrlichung unserer kriegerischen Heldenzeit galt. Ein Sedan oder gar eine Kaiserproklamation von Versailles im Format von Genrebildern wirken direkt wie eine Beschämung. Nie hat man ein ungeheures Kapital von Ruhm schlechtere Zinsen tragen sehen.

Von den grossen Proportionen seiner Champignybilder hatte von Faber dann nicht allzuweit mehr bis zu den Riesenproportionen seines Wörther Panoramas. Der ausserordentliche Erfolg, den das Panorama der Belagerung von Paris während der Pariser Weltausstellung von 1878 erzielte,

hat bekanntlich den Anstoss zu einer ganzen Reihe von Panoramen gegeben, die nach und nach in den verschiedensten Grossstädten gemalt und gezeigt wurden. Ich nenne das Panorama des Sturmes auf St. Privat, das von Berlin ausging, sowie das den gleichen Stoff behandelnde von Neuville, das in Paris erschien. Faber's Wörthpanorama verdankte der Stadt Hamburg seine Entstehung. Von Wörth aus, welches man nicht sieht, ist die deutsche Armee der Preussen, Bayern und Württemberger aufgebrochen und hat die Franzosen gegen Fröschweiler zurückgedrängt. Mitten im Kampfgewühl steht der Beschauer. Auf den Höhen ringsum sieht man die plänkelnden Truppen, während um den Beobachtungsposten herum bis nach Fröschweiler hin die Soldaten sich bereits im wildesten Handgemenge befinden. Am heissesten wüthet der Kampf bei dem Fröschweiler Kirchhof, wo die Franzosen noch fest postiert sind, und an dem Eingang der brennenden Dorfstrasse, die, mit einer Menge von Flüchtlingen angefüllt, eine ganz ausserordentlich grossartige Perspektive bietet. Lässt man den Blick nach Wörth hinüberschweifen, so erblickt man unter den in die Schlacht rückenden Truppen ganz in der Ferne den preussischen Kronprinzen auf einem Fuchs reitend; die Schlacht nähert sich bereits ihrem Ende, deshalb verlässt der Prinz seinen erhöhten Standpunkt bei den drei Pappeln, um sofort nach der Einnahme Fröschweilers in dieses Dorf einzureiten.

Über ein Jahr arbeitete der Künstler, unterstützt von mehreren hervorragenden Kollegen an dem ungeheuren Werke, zu dem er die Studien an Ort und Stelle gemacht hatte. Da man heute nur noch die Skizzen dazu sehen kann, ist eine Beurtheilung nicht möglich. Es verdient jedoch bemerkt zu werden, dass schon bei dem zweiten Champignybilde die Kritik dem Maler nicht mehr zu folgen vermochte: „Der Erfolg wäre noch weit glänzender gewesen, wenn sich der Künstler hätte entschliessen können, seiner zweiten Darstellung dieselbe gewissenhafte Durcharbeitung in Form und Farbe zu geben, wie der ersten.“ Die Herren vom kritischen Schöffenamt hatten damals noch keine Ahnung davon, dass gerade die malerische Freiheit, nach der von Faber rang, das eigentlich Bahnbrechende und Zukunftträchtige an seiner Wirksamkeit war.

Faber du Faur hatte erkannt, dass es die Aufgabe des „Malers“ sei, zu „malen“, nicht mittels kriegerischer Erzählungen patriotische Begeisterung hervorzubringen. Ein „Maler“ aber weiss nur von Farben. Alles Übrige in der Welt, mag es sich nun Soldat, oder Baum, oder Berg, oder Pferd nennen, ist ihm blos Träger farbiger Werthe. Nur insoweit es ihm behilflich ist, die farbigen Werthe hinzusetzen, kommt es für ihn in Betracht. Otto von Faber, der keinen Pariser Salon versäumte, war sich über diese Dinge früher als die meisten deutschen Künstler im Klaren. Er besass aber auch eine ganz individuelle Leidenschaft für die Farbe. Oftmals äusserte er gegenüber vertrauten Freunden, dass ihm schon das

Otto von Faber du Faur. Heimkehrendes Pferd.

Otto von Faber du Faur pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bazeilles

Otto von Faber du Faur pinx.

Mit Genehmigung von C. F. Autenrieth in Stuttgart

Kampf des Grenadier-Regiments Königin Olga am Park von Coeuilly
30. November 1870

blosse Hantieren mit Farben einen Genuss verschaffe. Das Kneten der Pigmente mit der Spachtel und das Hinreiben mit dem Pinsel bereitete ihm schon als solches ein körperliches Wohlgefühl. Dazu trat dann aber noch die sinnliche Freude des Auges an der Farbe. Er berauschte sich an seiner Palette, hat man von ihm gesagt. Das ist ein sehr feines und wahres Wort. Es ist gar nichts Spirituelles, es ist etwas abgründig Heidnisches in seiner Farbenfreude. Nicht die Natur, nicht die eigene Stimmung, sondern ganz einfach der Anblick seiner Palette hat ihn zu den

Otto von Faber du Faur. Überfall (Skizze).

Farbenträumen seiner Gemälde begeistert. Aus seltenen und kostbaren Farbenklängen, deren er habhaft wurde, nicht aus Anekdoten oder gegenständlichen Dingen baute er seine Bilder auf. Die Stoffe, die er behandelte, waren ihm ausserordentlich gleichgiltig, ihnen liess er keine Zärtlichkeit angedeihen, sie galten ihm als das Selbstverständliche, das Nebensächliche, als toter Ballast. Worauf es ihm ankam, das war einzig und allein die Farbe. Und zwar die unbeseelte Farbe, die materielle Farbe, das, was von der Farbe auch das Kind, der Naturmensch, der Rabe versteht, der farbige Seltsamkeiten in sein Nest trägt. Er botanisiert ordentlich Farben. Im Freien, zu Hause, auf

Reisen, in Galerien, überall fahndete er nach Farbkleinodien und nach der Kunst, solche Kleinodien wirksam zu fassen. Er reiste nach Spanien, um Velazquez zu studieren. Was brachte er mit? Unzählige Kopien, auf denen von den Meisterwerken des Spaniers nichts als die Vertheilung der Tonwerthe wiedergegeben war. Das Land seiner Sehnsucht war der Orient mit seinen Farbenfeerien; und nicht genug, dass er sein Auge und seinen Pinsel an all' den Wundern erbaute, er füllte auch seinen Salon mit orientalischen Teppichen und häufte in seinem Atelier ganze Stösse bunter Seidenreste auf, an denen er sich gelegentlich malerische Inspirationen holte. Man geht wohl nicht fehl, wenn man ihn den leidenschaftlichsten Farben-Enthusiasten Münchens nennt.

Und vielleicht lernt man den eigenartigen Mann am besten kennen, wenn man sich seine Art zu arbeiten vergegenwärtigt. Seine Lieblingsbeschäftigung, mit der er zu Hause seine Abende ausfüllte, war, beim Lichte der Lampe zu aquarellieren. Er experimentierte dabei ohne Unterlass und malte ohne viel Kopfzerbrechen, was ihm gerade in den Sinn kam. Er phantasierte in Farben, wie man wohl auf dem Klavier in Tönen zu phantasieren pflegt. Der Zufall war sein liebster Arbeitsgeselle. Ihn liess er alle Launen seines Übermuths entfalten und widerstrebte selbst seinen verwegensten Eingebungen nicht. Am anderen Morgen war es dann seine grösste Freude, die Wirkung der Blätter bei Tageslicht zu betrachten. Eine farbige Überraschung, die sich da ergab, konnte ihm die lebhafteste Anregung geben. Und oftmals sind aus diesen kleinen abendlichen Improvisationen nachher grosse Gemälde geworden.

Dann im Atelier: Auf der Staffelei und in den Ecken stehen allerhand angefangene Arbeiten herum. Keine Skizze, keinerlei Andeutungen auf der Leinwand geben Aufschluss darüber, wie die Komposition sich weiter entwickeln sollte. Den Entwurf hatte der Künstler allein in der Vorstellung gegenwärtig. Eine farbige Stimmung hat ihn gereizt, nun setzt er sich hin, um zu malen. Was? Das ist kaum von Wichtigkeit. Nehmen wir an, es sei ein orientalischer Reiter. Diesen Reiter setzt er nun an derjenigen Stelle auf die Leinwand, wo er ihm hinzugehören scheint. Dann malt er weiter, Beduinen, Pferde, Fahnen, Wasser, Erde, Luft, bis das gewünschte Farbenbouquet zusammengestellt und der Rahmen gefüllt ist. Nie änderte er das Format seiner Bilder, weil die Komposition den gegebenen Raum nicht füllte. War das Format einmal gewählt, so wurde die Komposition so lange gestaltet, bis sie in den Rahmen passte. Er besass eine erstaunliche Geschicklichkeit im Improvisieren.

Eine solche Art der Arbeit ist natürlich nur bei einem Maler von verschwenderischer Fruchtbarkeit denkbar. Und thatsächlich ist vielleicht nie ein Künstler gleichgiltiger mit seiner Arbeitskraft umgegangen, als Otto von Faber. Es war ihm so leicht, so selbstverständlich, zu malen, dass er es mehr wie ein Vergnügen, denn als eine Arbeit betrieb. Ein wohlhabender Mann pflegt über seine Tagesausgaben nicht Buch zu führen, wie der Handwerker und kleine Rentner. Bezeichnend ist für den Künstler, wie er es mit den Modellen hielt. Kam ihm ein solches in's Atelier, so pflegte er nicht lange zu fragen, ob er es brauchen könne: wenn er blos Lust hatte, es zu malen, so malte er es auch. Und zwar meist auf den nächsten besten Karton, den er in die Hand bekam, oft auf die Rückseite der Gemälde, an denen er gerade

Otto von Faber du Faur. Daniel in der Löwengrube.

arbeitete. Hatte das Modell sich verabschiedet, so mochte die Aufnahme ruhig in Vergessenheit gerathen; ihm war es genug, Hand und Auge wieder einmal an einem handfesten Stück Natur erfrischt und geschult zu haben. Und nicht etwa, dass er die Arbeit nur so hingesudelt hätte! O nein, er malte das Modell so, als stünde es mitten auf einem grossen Gemälde, wo alle Augen ihm zugewandt wären. Otto von Faber liebte die Natur. Wie einst als Knabe, so ging er auch in seinen spätesten Jahren noch mit dem Skizzenbuch emsiglich hinter allen schönen Dingen her. Aber diese Studien galten ihm lediglich als Übungen. In das Gebiet der Kunst durften sie ihm nicht folgen. Vor der Leinwand hatte je länger je ausschliesslicher die Phantasie das Wort. Da wollte er ganz allein der Farbe huldigen. Wie dem Redner die Worte nur die Instrumente seiner Gedanken sind, so waren ihm die Formen nur die Werkzeuge, mittels deren er seine farbigen Einfälle vortrug.

Wenn man die Werke der zweiten, höchsten Schaffensperiode des Künstlers zusammenträgt, so ist man erstaunt, welcher Blüthengarten von Farben sich aufthut, während sich von den dargestellten Motiven kaum reden lässt. Denn es ist im Grunde gleichgiltig, ob er orientalische, französische oder deutsche Reiter darstellt, ob er friedliche oder kriegerische Szenen, sonnendurchglühte Wüsten oder frosterstarrte Schneefelder malt: immer sind Menschen, Pferde, Uniformen,

Fahnen, Wasser, Erde, Himmel nur um der farbigen Stimmungen willen da, welche sie auslösen. Und diese Stimmungen haben oft einen Wohllaut, eine Kantilene, die an Zauberei grenzt. Manchmal kommt er bunt, wie die mit Glasscherben und grellfarbenen Fetzen behängten Söhne der afrikanischen Wildniss; manchmal stimmt er blasse, nervöse Harmonieen an, wie die Boyes of Glasgow; manchmal endlich erreicht er die sonore Kraft und die hohe Festlichkeit der alten Venetianer. Besonders hervorzuheben ist seine erlesene Begabung für das Atmosphärische. Wenn er Regen, Sturm, Nebel, Winterkälte, Thauluft gibt, so glaubt man diese zu erleben. Auch die Sonne, besonders jene tropische Sonne, die das ganze Bild der Erde in ein flimmerndes Meer tanzender Farbenflecke auflöst, hat er mit vieler Meisterschaft zu schildern verstanden. Das bewegte Licht war ihm der beste Helfer, wenn es galt, bewegte Massenszenen darzustellen, und wie er ein Volksgewimmel, ein Geschwader jäh dahinsausender Reiter zu schildern verstanden, darüber liesse sich nur in Worten der höchsten Bewunderung reden. Das Beste aber, was zu rühmen ist, bleibt auch über die Massenbewegung hinaus die Farbe, und die Farbe ist bei ihm immer dann am schönsten, wenn sie um ihrer selbst willen da ist, rein sinnlich, rein materiell, lediglich zur Erbauung des Auges.

Otto von Faber du Faur. Rast.

Überaus interessant erscheint es, den Maler immerfort bemüht zu sehen, nicht nur der Dichter seiner Farbenkompositionen, sondern auch der Dichter der Handlungen und Zustände zu werden, die jene farbigen Erfindungen tragen. Es wurde schon am Eingang bemerkt, dass von Faber in koloristischer Hinsicht über jede andere Seite seiner Begabung, besonders die psychische, hinausgereift sei. Wenn man sein Werk überschaut, so findet man, dass sein koloristischer und sein psychischer Entwicklungsprozess unter den seltsamsten Schicksalen nebeneinander hergegangen sind und sich bald überholt, bald vereinigt, zuletzt dauernd von einander getrennt haben. In der ersten, zeichnerischen Periode kann wohl weder von dem einen, noch von dem anderen gesprochen werden. Dann, in jener Bataillenzeit, der die Bilder von Champigny und Wörth entstammen, begegnen sich beide als gleichgesinnte, gleichstarke Brüder, die sich in warmer Freundschaft mit einander verbinden. Später stürmt der Kolorist in Eilmärschen vorwärts, während der Psychologe der revolutionären Leidenschaft Jenes nur eine gewisse Neigung zu romantisch grausigen und schauerlichen Stimmungen gegenüberzustellen vermag. Zuletzt gibt der Psychologe den Wettkampf auf und der Kolorist entfaltet sich

in skrupelloser, ungestörter, herzloser Behaglichkeit. Eine Neigung für das Schauerliche und Grausige liegt dem Schlachtenmaler an und für sich nahe. Bei Faber du Faur wurde sie aber noch verstärkt durch das Studium der französischen Romantiker und des Orients, welche beide ebenso märchenhaft bunt, als märchenhaft grausam sind. Schon die „Ambulanz“ zeigt den Maler von der Blutstimmung der Delacroix'schen Malerei ergriffen.

Später kommt dann in die rein stoffliche Freude am Entsetzlichen ein artistischer Zauber, man möchte sagen Poësie hinein. Eine orientalische Hinrichtung, ein orientalischer Reiter in prächtigem Aufzug neben einer sonnenbeglänzten Mauer, an welcher der blutige Kopf eines Gerichteten hängt, ein blutiger Streifen Abendroth über einem Schlachtfeld, dessen Gemetzel

Otto von Faber du Faur. Fuchsjagd.

nur ein paar herrenlose Rosse und einige Gefallene übrig gelassen hat, ein schwarzer Gaul, der sich gespenstisch gegen einen schwülen, gewitterdrohenden Nachthimmel abhebt — so entwickelt sich allmählich eine balladenhafte Art von Grausamkeit, die theils an Ritter Blaubart und Tausend und eine Nacht, theils an die Schauerstimmungen unserer romantischen Dichter von der Mitte des vorigen Jahrhunderts erinnert. Nach und nach wird der Maler dann ruhiger. Die französischen Anregungen verklingen in weit und weiterer Ferne. Er wird moderner, skeptischer. Ein Soldat hat allen Anlass, das Leben von seiner strapaziösen Seite anzusehen. Besonders ein Feldzugssoldat. Die lustige Kriegsnote, die Detlev von Liliencron mit fast gassenhauernder Lustigkeit pfeift, war Faber du Faur fremd. Er sah mehr den Ernst, die Mühsal, die Entbehrungen, die Aufopferung des

Kriegslebens. Sturm, Nässe, Frost, Schnee, unwegsame Strassen, Hunger, Durst, so ungefähr das, was man bei dem Gedanken an Napoleon's I. Rückzug aus Russland empfindet, gibt den meisten seiner Bilder die Stimmung. Es ist kein Zufall, dass er den Rückzug des Imperators so oft gemalt hat. Es ist kein Wunder, dass er mit einer seiner letzten, glänzendsten Schöpfungen, dem „Übergang über die Beresina" in's „Luxembourg" einzog. Wer da glaubt, dass ihn zu diesen Darstellungen immer nur der feine Kontrast der grauen Militärmäntel mit der weissen Schneelandschaft gereizt habe, ist im Irrthum. Uralte, im Blut vererbte Erinnerungen vom Vater her, der die

Otto von Faber du Faur. Die Flucht des Winterkönigs.

Kampagne mitgemacht, tief innerlich erlebte Erfahrungen des eigenen Soldatenlebens ringen da nach Mittheilung und Gestalt. Selbst wenn er seine Lieblinge, die Pferde, schildert, vermag er am Besten einen Begriff von ihrem Dasein zu geben, wenn er sie auf der Steppe, rudelweis zusammengedrängt, vom Sturm umtost, vom Regen gepeitscht darstellt. Eines der schönsten Bilder, die er geschaffen, ist jenes „Schwere Arbeit" betitelte Dreigespann, das mit einem Lastwagen auf unwegsamer Strasse stecken geblieben. Das Gemälde mag in jener Zeit entstanden sein, da er mit Schreyer verkehrte und von diesem beredet wurde, seine pastose Technik gegen eine glattere Vortragsweise zu vertauschen. Auch ein anderes, ebenso schönes Bild „Erbeutet", das

unlängst für die Münchener Pinakothek erworben wurde, fällt in diese Kategorie. Eine Betrachtung der Wirksamkeit des Künstlers wäre nicht vollständig, wenn sie nicht auch seiner Hauptliebhaberei, dem Reitsport, ein paar Worte widmete. Vielleicht hätte der junge Offizier bei seiner heftigen Neigung für die Kunst niemals beim Militär ausgehalten, wenn nicht das Reiten ihn mit dem Dienst versöhnt hätte. Das Pferd vermittelte gleichsam zwischen seiner Kunst und seinem Beruf: er ritt es ebenso gut und gern, als er es zeichnete und malte. Schon als Knabe suchte er seine Erholung darin, die Pferde seines Vaters und seiner älteren Brüder zu tummeln, und noch im letzten Frühjahr, als schon ein inneres Leiden an seinem Leben zehrte, stieg er jeden Morgen in den Sattel.

Alles in Allem ist Otto von Faber auch als Maler stets Kavallerist gewesen. In fliegendem Galopp saust er die bunten Erscheinungen des Daseins entlang und berichtet mit dem Pinsel, was im fliegenden Galopp das Auge zu fassen vermag. Gestalten, Umrisse, Linien, das gibt es für den Reiter kaum; er sieht nur Farben, Farben, eine jähe, unaufhaltsame Flucht brausender Töne. Man könnte sagen, Faber du Faur sei durch seine Liebhaberei am Reiten zu seinem Impressionismus geführt worden. Denn, was ist schliesslich aller Impressionismus, wenn nicht die Wiedergabe der Natur vom Standpunkte eines an den Dingen in reissender Schnelligkeit vorübereilenden Betrachters? Man denke nur einmal darüber nach, wann und wie die impressionistische Malweise in die Mode gekommen ist. So lange das Leben der Menschen in bedächtigem Tempo dahinfloss, so lange man in der Postkutsche reiste, Briefe durch Boten bestellen liess, Zeitungen kaum kannte, so lange hatte man auch Zeit und Ruhe, die Dinge in photographischer Treue abzuschildern, an dem kleinsten Grashalm noch das blinkende Thautröpfchen zu malen und auf dem Haupte des Greises die spärlichen weissen Haare zu zählen. Mit der zunehmenden Beschleunigung des Lebenstempos aber, mit dem Aufkommen der Eisenbahnen, Telegraphen, Telephone, Fahrräder, Automobile, kurz mit der Devise "Time is money", bemächtigte sich dann eine ungeheure Hast und Unrast unserer Nerven, so dass wir instinktiv jene mühselig genauen Inventaraufnahmen der Natur, welche die alte Malerei geliebt, verliessen, um uns einer nervöseren, flüchtigeren Kunstauffassung zuzuwenden. Das stille Schauen und Sichversenken von Einst wurde durch ein blitzartiges Erfassen momentaner Eindrücke, das ist eben der „Impressionismus", abgelöst. Wie der Expresszug zur Postkutsche, das Telegramm zur Botenmeldung, so verhält sich die impressionistische Malerei von heute zu der Detailmalerei von ehemals. Wie von unsichtbaren Dämonen getrieben, muss jene vorwärts stürmen, während diese nach Gefallen am Wege niederknieen und Blumen pflücken durfte. „Denn uns ist gegeben, an keiner Stätte zu ruh'n", klagt der Dichter. Und in der That, es ist viel hartes Schicksal in dieser scheinbar so übermüthigen modernen Kunst! Wir Alle fühlen, dass die Natur schöner ist, als der Impressionismus sie uns je zeigen kann; unsere tiefe Ehrfurcht vor den Herrlichkeiten der Schöpfung steht beschämt vor dem mehr als dürftigen Spiegelbild. das wir von ihnen zu entwerfen vermögen. Aber wie einen Ausweg finden? Wie der Naturandacht eines Zeitalters, das man das naturwissenschaftliche nennt, und der Unrast einer Menschengeneration, der man mit Recht Nervosität nachsagt, gleichzeitig Genüge thun? Es gibt nur

ein Mittel, und das besteht darin, in der Beschränkung den Meister zu suchen. Wir werden Spezialisten! Der Eine müht sich um technische Schwierigkeiten, der Andere möchte grosse Gedanken zum Ausdruck bringen, ein Dritter versucht Stimmungen zu gestalten, einem Vierten hat es die Luft, einem Fünften das Licht, einem Sechsten die Tonschönheit, einem Siebenten die räthselhafte, unfassbare moderne Psyche angethan. Otto von Faber du Faur erkor sich, wie wir sahen, die Farbe. Und da er ihr in Treuen diente als ein ritterlicher Vasall, so ehren wir in ihm einen verdienstvollen Mitarbeiter an den Aufgaben unserer Zeit, einen Unermüdlichen im Schiller'schen Sinne jener Thätigkeit,

„Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur auf Sandkorn reicht,
Doch von der grossen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht."

LUDWIG KNAUS.

VON

LUDWIG PIETSCH.

Die Geschichte der deutschen Malerei während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hat manchen ruhmvollen Künstlernamen zu verzeichnen, der einen guten Klang im Vaterlande wie in allen Ländern der kultivierten Erde hat. Aber keiner unter den Meistern dieser Epoche, von deren Person und deren Werken sie erzählt, kann sich rühmen, zugleich tiefere und allgemeiner erfreuende Wirkungen hervorgebracht zu haben, als der, von dessen künstlerischem Lebenswerk die Bilder dieses Heftes einen Auszug geben: LUDWIG KNAUS. Er ist einer der bevorzugtesten Lieblinge seines Volks, nicht nur der höheren, kunstgebildeten Schichten desselben. Sprechen doch seine Gemälde und Zeichnungen eine Sprache, die Jeder versteht, die zu jedem menschlich empfindenden Herzen dringt. Auch die der andern Völker haben sie verstanden, und wenn unser Meister auch im Kern seines Wesens immer echt deutsch gewesen und geblieben ist, wenn wir Deutsche auch in seiner künstlerischen Persönlichkeit und seiner Kunstweise so viele Züge und Eigenschaften erkennen, die wir am meisten schätzen und lieben, die unserm Volksthum selbst zumeist charakteristisch sind, so hat das doch niemals verhindern können, dass auch die Fremden sich von seiner Kraft durchdrungen, in seinem Kreise willig festgebannt fühlten. Zur Würdigung und zum Ruhm der neueren deutschen Kunst im Auslande hat Knaus neben Adolf Menzel durch seine Schöpfungen vielleicht am wirksamsten unter allen deutschen Meistern seiner Zeit beigetragen.

Ludwig Knaus ist am 5. Oktober 1829 in Wiesbaden geboren. Wenn der bildnerische Trieb, das leidenschaftliche Verlangen, Alles, was er sah, nachzuzeichnen und nachzumalen, sich bereits im zarten Kindesalter bei ihm manifestierte, so ist derselbe jedenfalls nicht durch das Beispiel der Kunstübung im elterlichen Hause oder seiner nächsten Umgebung erweckt worden. Der Vater Ludwig's war ein Mechaniker und Optiker, welcher seine Augengläser nicht fabrikmässig im Grossen, sondern mühsam und wenig ertragreich durch Handarbeit herstellte. Die Noth hat während der Knabenzeit des Sohnes oft grimmig an die Thür des Elternhauses geklopft. Aber jenem erschien diese Zeit darum nicht weniger glücklich und freudenreich. Fand er doch im Zeichnen und Malen,

woran ihn Niemand hinderte, seine vollkommenste Befriedigung. Der Vater wurde von einem eigenthümlichen Trieb zum Wechsel des Wohnsitzes beherrscht. Etwas davon hat der Sohn geerbt. Letzterer hatte sein elftes Jahr erreicht, als jener mit der Familie nach dem eigenen Geburtsort, Schwäbisch-Gmünd, übersiedelte. Aber dort duldete es ihn wieder nur ein Jahr. Nach dessen Ablauf kehrte er mit den Seinen nach Wiesbaden zurück. In Schwäbisch-Gmünd hatte Ludwig einen guten Zeichenlehrer gefunden, der ihm den ersten Kunstunterricht ertheilte. Dasselbe Glück widerfuhr ihm nach seiner Rückkehr in Wiesbaden. Ein alter Maler, Namens Albrecht, der in München seine Kunst erlernt hatte, nahm sich des begabten Knaben an, dessen entschiedenes Talent sein Interesse erweckte. Er lehrte ihn Alles, was er zu lehren vermochte, und Knaus hat sich ihm dafür immer dankbar verpflichtet gefühlt. Nur zu bald wurde der für ihn so fruchtbare Unterricht abgebrochen. Albrecht verliess dauernd Wiesbaden. Auch den Schulunterricht musste der Knabe, als er sein vierzehntes Jahr erreicht hatte, aufgeben. Die Mittel, die man dazu für erforderlich hielt, ihn die Malerei erlernen zu lassen, waren unerschwinglich. Statt in eine Malerwerkstatt oder Akademie einzutreten, musste der Knabe bei dem Vater als Lehrling der Augenglasschleiferei arbeiten. Ein glücklicher Zufall wollte es, dass nach einiger Zeit der alte Albrecht einmal wieder zum Besuch nach Wiesbaden kam. Er war nicht wenig überrascht und entrüstet, seinen vielversprechenden Schüler von der Verfolgung der Laufbahn, für welche er ihn so entschieden berufen wusste, abgelenkt und zu einer so mechanischen Arbeit angehalten zu finden. Albrecht's dringenden Vorstellungen gelang es, den Vater zu bestimmen, davon abzusehen und den Knaben zu einem in Wiesbaden ansässigen Künstler, der sogar den Titel „Hofmaler" führte, in die Lehre zu thun. Zu lehren hatte dieser Meister freilich nicht eben viel. Aber Ludwig verstand es, während seiner zweijährigen Lehrzeit eine kleine Summe zu verdienen. Damit ausgerüstet und ohne Aussicht auf irgend eine Unterstützung durch das Elternhaus ging er in jugendlichem Vertrauen auf sein Gelingen nach Düsseldorf, um die Malerakademie zu besuchen. Dort arbeitete er fleissig in der Klasse des Geschichts- und Bildnismalers Karl Sohn, eines der gepriesenen Sterne aus der ersten Glanzzeit Düsseldorfs während der dreissiger und ersten vierziger Jahre, der auch als Lehrer vortrefflich bewährt war. Durch Porträtieren und Kopieren vermochte der Schüler sich, auch ohne väterliche Beihilfe, durchzubringen und seine Studien zu betreiben. Er kam tüchtig vorwärts und wurde in die höhere Mal- oder „Bilderklasse" zugelassen, die unter der direkten Leitung des frommen Direktors Wilhelm Schadow stand. Vor dessen Augen aber fand das Talent und die Richtung des jungen Wiesbadeners, der keine andere „höhere" Aufgabe seiner Kunst zu kennen schien, als das, was ihm die Natur zeigte, in voller Frische und Lebendigkeit nachzubilden, wenig Gnade.

Als Knaus einmal das Gesuch an die Akademie einreichte, dass zur Erleichterung seines Studiums bei der grossen Beschränktheit seiner Mittel die Modellgebühren für ihn aus dem für solche Zwecke ausgesetzten Fonds bezahlt würden, erhielt er von dem Direktor die unfreundliche, kränkende Antwort: „derartige Unterstützungen könnten nur begabten Schülern der Akademie bewilligt werden." Manchen Andern hätte ein solcher Bescheid entmuthigt und niedergeschlagen.

Auf Knaus wirkte er entgegengesetzt. Er verliess die Akademie, wo er sich einer so ungerechten Behandlung ausgesetzt sah, und entschloss sich, seinen ferneren Unterricht nur von der Meisterin der Meister, „der lebendigen Natur, da Gott den Menschen schuf hinein“, empfangen zu wollen. A. Menzel war es seiner Zeit an der Berliner Akademie bekanntlich ganz ähnlich ergangen und auch die Folge war die gleiche gewesen. Knaus ging auf's Land und zwar nach einem hessischen Dorf Villinghausen, bei dessen Einwohnerschaft, wie er aus einem Genrebilde eines älteren Düsseldorfer Genossen ersehen hatte, die alten hübschen malerischen Volkstrachten noch erhalten und in Gebrauch geblieben waren. Dort wollte er nach der Natur und dem Leben malen, was sich ihm zeigen würde. Es war im Sommer des „tollen Jahres“ 1848. In Düsseldorf waren die Köpfe so heiss erregt, dass dort kaum Jemand an's Malen dachte. Knaus kümmerte sich wenig um den wüsten Lärm und das leidenschaftliche Parteitreiben jener wilden Tage und arbeitete ungestört dadurch, gesichert davor, mit freudigem Eifer auf seinem Dorf. Eine grosse Zahl von dort gemalten Naturstudien brachte er nach fast halbjährigem Aufenthalt nach Düsseldorf mit heim. Aus ihnen entstand dann sein erstes abgeschlossenes Ölgemälde, eben jener „Tanz unter der Dorflinde“, das bei seiner öffentlichen Ausstellung im Kunstverein zu Düsseldorf im Jahre 1849 einen so bedeutenden Erfolg bei den Kunstgenossen wie bei dem Publikum errang. Der junge Künstler fühlte, dass er den rechten Weg, den seiner Natur und Geistesart gemässesten, gefunden habe. Er begab sich zu einem längeren

Ludwig Knaus. Der Invalide.

Studienaufenthalt im Sommer 1849 in den südlichen Theil des Schwarzwaldes, den „Hegewald“, bei dessen Bevölkerung sich alte interessante Trachten und Sitten mehr noch als in jenen hessischen Landestheilen lebendig erhalten hatten. Dort in den Dörfern der „Hauensteiner“ zeichnete und malte er eine reiche Sammlung von männlichen und weiblichen Köpfen und Gestalten in allen Lebensaltern, die sein Künstlerauge durch ihre scharf ausgesprochene Eigenart anzogen und fesselten, ein unschätzbares Material, um es in Bildern aus dem Leben dieser Menschen später zu verwerthen. Hier entwarf er auch wohl bereits die erste Skizze zu dem „Begräbnis im Walde“, für welches ihm die Leute aus dem Hegewald die Modelle gaben, wenn er das Motiv auch einer Erinnerung aus seiner eigenen Knabenzeit an ein Begräbnis dankte, bei welchem er selbst einst mit seinen Schulkameraden mit brennenden Kerzen vor dem Sarge daher geschritten war. Mit der Vollendung und öffentlichen Ausstellung dieses Bildes, oder eigentlich schon des ihm vorangegangenen „Tanz unter der Linde“, hatte für Knaus jene glänzende Künstlerlaufbahn begonnen, die einer fast ununterbrochenen Folge von Triumphen gleicht.

Die Gunst, in welcher damals bei dem gebildeten deutschen Publikum unter den poëtisch literarischen Gattungen die Dorfgeschichte stand, wie sie durch Berthold Auerbach nach Immermann's Vorgang zur reifsten Ausbildung gebracht worden war, übertrug sich auch auf die gemalte Dorfgeschichte. Noch freilich war man weit davon entfernt, von der Malerei und ebenso von der Poësie die Darstellung des Dorf- und Bauernlebens in seiner ganzen rauhen, derben, schmutzigen und hässlichen Wirklichkeit zu verlangen, wenn man auch bereits anfing, die zart und lieblich verklärten, zierlich sauberen und freundlich lächelnden Bilder desselben, wie Friedrich Eduard Meyerheim sie malte, der gar zu weit getriebenen Verleugnung der Realität, der Wahrheit der Dinge, zu zeihen. In den Dorfbildern des neuen jungen Talentes, des Malers jenes „Begräbnis im Walde“, aber meinte man diese Aufgabe in einer bisher unerreichten Vollendung gelöst zu sehen. Wenn er auch Frauen, Mädchen und Kinder von herzgewinnender und erquickender blühender Anmuth bildete, welche als die rechten Verkörperungen all der vertrauten liebenswürdigen Schwarzwälder Gestalten erschienen, mit denen Auerbach jene Dörfer für die Phantasie seiner Leser bevölkert hatte, so schuf er doch auch den Gegensatz dieser lichten

Ludwig Knaus. Studie.

Ludwig Knaus pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein genügsamer Weltbürger

Ludwig Knaus pinx.

Mit Genehmigung von Manzi, Joyant & Cie. in Paris

Die goldene Hochzeit

lachenden Wesen, Repräsentanten aller bösen, schlechten, tückischen und närrischen Eigenschaften, Gauner, Verbrecher und groteske Thorengestalten von einer Energie und überzeugenden Macht der Charakterzeichnung, die, abgesehen von Menzel, ohne Beispiel und Vorbild in der neuern deutschen Kunst waren.

Die besondere Kraft seines Talents und nicht minder auch die seiner Farbengebung und Malerei bekunden sich mehr noch als in dem Bilde „Tanz unter der Linde“ in den drei Gemälden, welche Knaus in den Jahren 50 und 51 ausführte: „Die Spieler“, „Der ertappte Marktdieb“ und „Das Begräbnis im Walde“. Auf ersterem sieht man einen jungen Bauern in der bekannten alten Hauensteiner Volkstracht am Tisch in raucherfüllter halbdunkler Schenkstube beim Kartenspiel mit einem alten lahmen, gichtbrüchigen dicken und einem desto hagereren, etwas jüngeren Genossen sitzen. Ein mit diesen beiden letzteren verschworener nichtswürdiger Bauer sieht deren ahnungslosem Opfer von oben her in die Karten und theilt jenen durch Fingersprache mit, was sie zu wissen wünschen, während zugleich der Alte unter dem Tisch heimlich eine Karte in Empfang nimmt, die ihm sein Partner zusteckt. Das kleine nacktfüssige Töchterchen des von der Spielleidenschaft ganz verblendeten armen Bethörten, eine wahrhaft rührende Kindergestalt, ist, von der Mutter abgesendet, an den Unglücklichen, der auf seine Karten starrend wie taub und blind gegen die Kleine dasitzt, herangetreten und berührt mit dem Händchen schüchtern seinen Rücken mit der stummen Mahnung, doch nach Hause zur Mama zu kommen. Im Hintergrunde vor einem kleinen Fensterchen sieht man eine Gruppe von zechenden und lebhaft schwatzenden Bauern um einen andern Tisch versammelt. In der Tiefe und Kraft der Stimmung und Farbenwirkung, wie in der Schilderung des Bösen im Menschen, das hier mit wahrhaft dämonischer Kraft zum Ausdruck kommt, ist dies merkwürdige Bild auch später von Knaus kaum überboten worden.

Ludwig Knaus. Studie.

Das andere ist im Gegensatz zu den „Spielern“ eine Komposition mit lebhaft bewegten, laufenden, entsetzt zusammenfahrenden und stürzenden Gestalten voll kecken Humors. Der ertappte Verbrecher hat sich losgerissen und stürmt nun, gleichsam aus dem Bilde heraus, dem Beschauer entgegen, den ausgebreiteten Kram einer Höckerin umwerfend und niedertretend, vom Polizeidiener und geschädigten Opfern seiner Spitzbüberei verfolgt und umschrieen. Diese tumultuarische Szene wird von rückwärts und oben her so von der Sonne beleuchtet, dass die uns zugekehrte Hauptmasse der Gestalten und Gegenstände im Schatten bleibt, der durch den Reflex klar aufgehellt wird. So kommt eine höchst reizvolle Lichtwirkung in das Ganze, das mit einer, an die Behandlung Rubens'scher Farbenskizzen erinnernden, köstlichen Flüssigkeit des Vortrags hingemalt ist. Unter den Männern, Weibern und Buben des Marktpublikums sieht man höchst ergötzliche Typen, in deren Mienen und Bewegungen die momentane Empfindung zum überzeugendsten Ausdruck gebracht ist.

Das „Begräbnis im Walde“ zeigt einen ländlichen Leichenzug in katholischen oberrheinischen Landen, der sich durch einen Wald bewegt. Unter der Führung des Lehrers zieht eine Prozession von Dorfschulkindern singend, mit einer Kirchenfahne, brennende Kerzen tragend, dem von leidtragenden Verwandten umgebenen, auf den Schultern seiner Träger schwankenden Sarge eines Gemeindemitgliedes vorauf. Ganz im nächsten Vordergrunde steht ein seltsames Paar, das auf seinem Wege Halt macht, um den Zug vorüber zu lassen. Ein dörflicher Wächter, Polizei- oder Gerichtsdiener, und ein ihm zum Transport übergebener verhafteter Übelthäter, letzterer ein ganz wunderlicher Strolch mit halb verthiertem Ausdruck, dessen ganze Erscheinung bei allem Abschreckenden doch nicht ganz frei von einem Anflug grotesker Komik ist. Mit scheuen Seitenblicken, aus denen ein gewisses Grauen spricht, sehen die singenden Schulkinder im Vorbeigehen zu dem unheimlichen Menschen hinüber. Man ist versucht, eine Beziehung zwischen diesem und dem im Sarge dahingetragenen Toten, vielleicht gar eine Mitschuld des ersteren an diesem Tode zu vermuthen. Der Phantasie des Beschauers bleibt es überlassen, sich diese etwa vorhandenen Beziehungen auszumalen. Der Künstler hat keinen Kommentar dazu gegeben. Ebenso ausserordentlich und bewundernswerth wie die Kunst, mit welcher in den Gesichtern der hier dargestellten erwachsenen und kleinen Menschen die halbverhüllten Seelenvorgänge und Stimmungen ausgedrückt sind und wie die naive, rührende Anmuth in den Köpfen und Gestalten der Kinder, erschien uns damals der sich hier offenbarende feine und starke Koloritsinn, die Kunst der Farbengebung, das sichere, glänzende, malerische Können, — Eigenschaften, welche um 1852 noch zu den seltensten bei einem deutschen Maler gehörten. Das Bild erschien auf der Berliner grossen akademischen Kunstausstellung im Jahr 1852. Es erregte ein ähnliches Aufsehen und erntete eine ähnlich leidenschaftliche Bewunderung wie in der im Jahr 1850 vorangegangenen das erste grosse Ölgemälde Adolf Menzel's „Die Tafelrunde Friedrichs des Grossen“. Der Name Knaus war in Aller Munde. Von seinen vorher bereits in Düsseldorf gemalten Werken hatte man in Berlin in jenen politisch aufgeregten Zeiten kaum etwas gehört und nichts gesehen. So wirkte dies merkwürdige Bild zugleich als eine starke Überraschung, wie das Erstlingswerk eines plötzlich neu auf-

getauchten eminenten Genius. — Noch ein viertes kleineres Bild aus dieser ersten Düsseldorfer Zeit mag hier erwähnt sein. Es ist in demselben Jahr wie der „Tanz unter der Dorflinde“ gemalt und man meint darin einen Hauch jenes romantisch humoristischen Alt-Düsseldorfer Geistes zu spüren, dessen genialster Vertreter Adolf Schödter war. Man blickt in eine Waldschmiede, in welcher ein Schmied, eine gnomenhafte Gestalt, vom Herdfeuer beleuchtet, auf dem Ambos hämmert, während draussen im Waldesschatten, eng aneinander geschmiegt, zwei kleine blonde Mädchen hocken.

Etwas von der Unruhe, von der Lust an der Veränderung des Aufenthaltsorts scheint Knaus von seinem Vater ererbt zu haben. Mit dem früh erworbenen Ruhm waren ihm auch die materiellen Mittel geworden, um dieser Neigung Genüge zu thun. Im Jahre 1852 entschloss er sich, Paris zu besuchen, mit der Absicht, dort einige Wochen zuzubringen, um die daselbst angehäuften Schätze alter und neuer Kunst kennen zu lernen. Aus diesen Wochen aber sind acht Jahre geworden. Hatte Paris schon seit Anfang der vierziger Jahre eine starke Anziehung auf die deutschen Maler geübt, da diese zu der Überzeugung gekommen waren, dort das am besten und sichersten lernen zu können, was sie kein deutscher Meister zu lehren vermochte, so hatte diese magnetische Kraft der sogenannten „Hauptstadt der Zivilisation“ doch gerade in jener Zeit noch an Stärke gewonnen. Napoleon III. mochte nach dem Staatsstreich vom 2. Dezember 1851 von den liberalen Politikern, von den Poëten und Journalisten noch so leidenschaftlich gehasst und verlästert werden, — dass unter seiner Regierung Frankreich wirthschaftlich und in Bezug auf Macht und Ansehen bei allen Völkern zu einer seit dem grossen Kaiser nicht mehr gekannten Höhe geführt worden war, konnte unmöglich geleugnet werden. Man klagte mit Recht oder Unrecht über die Knechtung des dichterischen Geistes. Die bildende Kunst aber entwickelte sich zur herrlichen Blüthe. Sie kann eine solche nun einmal nicht ohne „eines Medizäers Güte“ und nur in einem „augustischen Alter“ entfalten. Als Knaus in Paris eintraf, fand er dort mehrere ihm wohlbekannte Kunstgenossen, deren Mehrheit dorthin gepilgert war, um in Couture's Atelier — des Meisters jenes grossen, weit über Verdienst

Ludwig Knaus. Lore.

gepriesenen Bildes „les Romains de la décadence“ oder „Römische Orgie“ — die erhoffte Heilslehre, das Rezept zu finden, durch dessen getreue Ausführung sie vermeintlich auch glänzende malerische Techniker werden müssten. Die hervorragendsten unter diesen Deutschen, Viktor Müller, Anselm Feuerbach, Henneberg, Wilhelm Gentz, Gustav Spangenberg, Hausmann, studierten dort unter Couture's Leitung mit Feuereifer und im von Zweifeln noch unangekränkelten Glauben an die Wunder wirkende Kraft des Unterrichts in dessen berühmtem Atelier. Sie begrüssten den jungen deutschen neuangekommenen Kollegen als einen geschätzten Zuwachs zu ihrer deutschen Kolonie und Malergemeinde und waren überzeugt, dass er denselben Weg wie sie einschlagen würde, um sich die höheren Weihen der Kunst zu erringen. Sie waren daher nicht wenig überrascht und enttäuscht, als er ihnen erklärte, dass ihm nichts ferner läge, als eine solche Absicht. Ihn erfasste die Lust, statt hier nur geniessend umher zu schweifen oder gar in der

Ludwig Knaus. Studie.

Ludwig Knaus pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Wilderer

Ludwig Knaus pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Hinter den Coulissen

Werkstatt eines Anderen als Schüler zu arbeiten, seine Zeit zu selbstständiger künstlerischer Thätigkeit zu verwenden. Es fügte sich glücklich, dass Viktor Müller damals Paris verliess und sein Atelier frei wurde. Knaus miethete es und begann, seine mitgebrachten Studien aus dem Schwarzwalde benutzend, ein Bild zu malen. Aber auch ohne seine Studien waren seiner erinnernden Phantasie die dort und in den hessischen Dörfern beobachteten Wirklichkeitsbilder fest eingeprägt; so ging er frisch und zuversichtlich an's Malen eines Bildes, das er schon lange im Geiste mit sich herumtrug, und kümmerte sich wenig um die Einwände seiner erstaunten deutschen Kollegen, die nicht begreifen konnten, wie er nach Paris kommen könne, um hier deutsche Dorfgeschichten zu malen. Dies Bild ist die weltberühmt gewordene Schöpfung „Der Morgen nach einem ländlichen Fest". Die Szene ist der Tanzsaal einer schwäbischen Dorfschenke in der ersten Morgendämmerung nach einer Kirmessnacht. Der Tabaksqualm, Staub und Dunst erfüllt bläulich den halbdunklen Raum, der alle Spuren eines wüsten Gelages und aller rohen Freuden einer solchen wüsten Nacht aufweist. Todmüde verlassen die Musikanten eben ihren erhöhten Platz im Hintergrunde und den Saal, noch unterwegs die Bier- und Weinneigen aus den halbleeren, umherstehenden Gläsern schlürfend. Trunken lallende Bauern brechen zur Heimkehr auf. An einem mit Flaschen und Gläsern besetzten, von Weinresten überschwemmten Tisch sitzt die schönste junge Bauerndirne im Festschmuck. Mit dem Kopf in ihrem Schoss, lang und starr hingestreckt, von ihr mit düsteren, thränenschweren Blicken betrachtet, liegt ihr Liebster im bleiernen Schlafe des Rausches. Es ist, als ob sie seufzte: „Nun ist mein ganzes Glück dahin." Diese herrliche Mädchengestalt hebt sich leuchtend aus der finsteren Wüstheit heraus und bildet einen wundersamen Gegensatz zu der mit wahrhaft Rembrandt'scher Energie gemalten Umgebung.

Ludwig Knaus. Studie.

Knaus war so frei von jeder Selbstüberschätzung, dass er sogar Zweifel hegte, ob das von ihm zum Salon (1853) eingelieferte Bild Aufnahme finden und nicht refüsiert werden würde. Aber die freudigste Überraschung wartete seiner. Es wurde nicht nur aufgenommen, sondern vom Eröffnungstage an ein allgemein bewundertes Zugstück des Salons. Die Kritik, die Künstlerschaft, das ganze Pariser Publikum war einstimmig in der Bewunderung des Bildes und mit einem Schlage wurde dessen Urheber zu einem berühmten Maler, überall dort, wohin die laut und weit tönende

Ludwig Knaus. Studie.

Stimme der Pariser Presse dringt. Knaus wurde, ganz wider die dort herrschende Gewohnheit, mit Überspringung der Vorstufen, der „mention honorable“ und der dritten Medaille, gleich die zweite goldene zuerkannt. Und zugleich auch empfing er einen ebenso willkommenen zweiten Beweis des Eindrucks seines Bildes durch dessen Ankauf. Der gefeierte Lieblingsmaler des kaiserlichen Hofes Xaver Winterhalter würdigte die künstlerischen Vorzüge des Bildes ganz nach Verdienst. Aber in ihm, dem der Gegend von St. Blasien entstammenden Schwarzwälder, erweckten ausserdem noch die dargestellten Schwarzwälder Menschen das starke Heimathsgefühl. Das ganze Bild ergriff und fesselte ihn so, dass er eine ihm befreundete, reiche, kunstliebende Pariser Familie dazu

bestimmte, es anzukaufen. Man war damals vor fünfzig Jahren noch nicht so wie die heutige jüngere Generation von der doch nur halbwahren Meinung durchdrungen und überzeugt, dass es sich im Kunstwerk einzig und allein um das Wie der Darstellung, ja in einem Gemälde wohl gar nur um Ton- und Farbenwirkung handle, und dass der Inhalt und Gegenstand des Bildes nicht nur völlig nebensächlich sei, sondern, falls er selbst interessant wäre, nur den Werth des Kunstwerks herabsetzen könne. An dem damaligen grossen Erfolg dieses Bildes, sowie an dem so mancher später von Knaus gemalten, haben nicht nur seine grossen, rein malerischen Vorzüge, sondern wesentlich auch der Eindruck des von ihm darauf anschaulich erzählten Vorganges auf Phantasie und Gemüth der Beschauer einen wesentlichen Antheil gehabt.

Die Freunde und Genossen des jungen Deutschen in Couture's Atelier waren nicht wenig erstaunt über diesen Erfolg, dessen Gegentheil sie ihm prophezeit hatten. Sogar ihr eigener Meister vermehrte noch dies Erstaunen mit seiner Frage: „Connaissez-vous un jeune Allemand, nommé . . . . comment donc s'appelle-t-il, Kneus ou Knaus? Ah c'est un garçon de talent, voilá un grand talent!"

Nach so freundlichen Erfahrungen war bei Knaus von dem anfangs beabsichtigten baldigen Aufgeben seines Pariser Aufenthalts vorläufig keine Rede. Er liess sich dort vollständig nieder. Er schloss sogar während dieser Zeit mit einer schönen holden Tochter seiner Heimathstadt Wiesbaden die Ehe und richtete sich mit ihr häuslich in der französischen Hauptstadt ein. Während der folgenden dort verlebten Jahre hat er nie auf seinen früh errungenen Lorbeeren geruht, sondern ist in steter, nie ruhender Arbeit noch über sich selbst hinaus gewachsen. In seinen Leistungen hat er sich die Gunst des sonst so launenhaften und unbeständigen Pariser Publikums und ebenso die Anerkennung seitens seiner Kunstgenossen beständig zu erhalten gewusst.

Noch mehrere seiner wichtigsten Werke sind in jenen Pariser Jahren aus seinem Atelier hervorgegangen. So das Bild des „Zigeunerlagers im Walde", das den amtlichen Besuch des, von mit Knitteln bewaffneten Bauern begleiteten, cholerischen Gemeinde- oder Polizeivorstandes empfängt. Dieser würdige Mann aber findet nichts zu massregeln, die verlangten Legitimationspapiere und Erlaubnisscheine werden ihm von dem Hauptmann, einem langen, phantastisch herausstaffierten braunen Kerl mit einem Affen an der Kette, gelassen überreicht. Seine Begleiter halten sich, da Vorsicht die Mutter der Weisheit ist, in ihrer Scheu vor der wilden Gesellschaft und ihren grossen Hunden in angemessener Entfernung. Ungeniert aber tummeln sich um das angezündete Feuer nackte Zigeunerbuben und machen schwarzhaarige, braune junge Weiber ihre Toilette. — Knaus malte ferner hier eine Wiederholung jenes „Begräbnisses im Walde", aber mit Fortlassung der Gruppe des Verbrechers und seines Wärters im Vordergrunde. Dann jenes Bild einer „Feuersbrunst im Dorf", das in Berlin auf der akademischen Ausstellung von 1854 erschien. Es ist ausserordentlich reich an interessanten, glücklich erfundenen, dem Leben abgelauschten Episoden und Gruppen, in welchen die Situation und die Seelenzustände der Menschen, deren Hab und Gut von den Flammen verzehrt wird, zur Anschauung und zum Ausdruck gelangen. Ihre Verwirrung, ihre Kopflosigkeit, welche sie oft die gleichgiltigsten, werthlosesten Gegenstände retten und in Sicherheit bringen

lässt, während die werthvollsten zu Grunde gehen. Wie in der Charakteristik der Menschen ist hier auch in der Malerei Vorzügliches geleistet. Aber die Gesamtwirkung leidet an einer gewissen Zersplitterung durch die Menge der kleinen Details. — Ein anderes von Knaus in Paris gemaltes Bild schmückt gegenwärtig die dortige Luxembourggalerie, der es sein Käufer, der Finanzminister Fould, zum Geschenk gemacht hat. Die elegante Bonne eines vornehmen Pariser Hauses geht mit dessen geputztem Töchterchen und einem ihr beigegebenen kleinen mohrischen Diener im Tuileriengarten spazieren. — Dort in Paris entstanden auch jene bei ihrem Erscheinen in Berlin im Jahre 1857 enthusiastisch bewunderten Bilder des Meisters, welche von dem Berliner Geh. Kommerzienrath Ravené, einem feinsinnigen Kunstfreunde, für die von ihm gegründete Galerie angekauft, resp. bestellt worden waren. Das köstlichste Meisterwerk darunter ist das Bildnis des genannten Mäcens in ganzer, etwa ein Drittel lebensgrosser Gestalt. Er ist da als echter Feinschmecker des Kunstgenusses aufgefasst und dargestellt. Er sitzt an einem, mit vielfarbigem orientalischem Teppich bedeckten, runden Tischchen, auf welchem ein Bild von Meissonier „Der Leser“ in breitem reichgeschnitztem Goldrahmen auf einer kleinen Staffelei vor ihm aufgestellt steht. Die Brille hat er abgenommen, die er mit dem seidenen Taschentuch in der Rechten abputzt, während seine Blicke und seine ganze Aufmerksamkeit auf den künstlerischen Schatz da vor ihm gerichtet sind, dessen Schönheiten er gleichsam schon vorkostet, ehe er sie mit bewaffneten Augen ganz und völlig geniessen wird. Es ist ein wundervolles Porträt, ein wirkliches Bild der dargestellten Persönlichkeit, deren eigenstes Wesen sich hier durchaus unbefangen und unbewusst gibt. Das intimste Seelenleben ist hier erfasst, spricht, sprüht und vibriert aus allen Zügen des Gesichts und der Hände. —

Zu den durch Ravené damals von Knaus erworbenen und nach Berlin gebrachten Bildern gehört auch das des kleinen pauswangigen, wenige Monate alten blühenden Mädchens, das uns, auf seinem hohen Stühlchen sitzend, aus den Kinderaugen so seelenvergnügt anlacht. Wenn ich nicht irre, ist das Vorbild dieses Babys der damals in Paris geborene, erste Sprössling der Knaus'schen Ehe. Da ist ferner „Die Katzenmutter“. Ein echt pariserisches Frauenzimmer, das schlampig und nachlässig gekleidet, in einem alten Lehnstuhl bequem dasitzt, in die Lektüre eines Pfennigblattromanes vertieft ist und das weiche seidige Fell der in ihren Schoss geschmiegten langhaarigen Angorakatze streichelt, während eine zweite die hohe Rückenlehne und ihrer Herrin Schulter erklettert hat. — Auf einem vierten Bilde aus dieser Pariser Zeit, das Ravené mit nach Berlin brachte, sieht man einen Schusterbuben von nichtsnutzigem, wenig Vertrauen einflössendem Aussehen, welcher dem kleinen krausköpfigen blühenden Kinde seiner Meisterin — einer jungen Frau von gar zu feiner, zarter und idealer Schönheit für das Weib eines Schusters, wie der hier im Hintergrund auf dem Tritt im Fenstererker auf seinem Schemel arbeitende Dargestellte — eine gefangene Maus zeigt. Der Kleine sieht mit Scheu und Neugierde, wie sie sich bewegt. Seine ganze unvergleichliche Kunst in der Schilderung echter Kindernatur beweist Knaus wie in diesem und vielen anderen auch noch in einem fünften von Ravené erworbenen Bilde: dem des kleinen hessischen Dorfmädchens, das, halb untergetaucht im dichten blüthenreichen Grase eines bis hoch

zum oberen Rande ansteigenden Berges, Blumen zu einem grossen Strauss in seiner kleinen Hand pflückend, umhersteigt. Keines von allen in Paris von Knaus gemalten Bildern aber hat so grosse Wirkungen ausgeübt, als die beiden allbekannten durch Stich, Holzschnitt und Photographie überall hin verbreiteten: „Die goldene Hochzeit“ und „Die Taufe“. Die Liebenswürdigkeit, die herzerquickende Anmuth dieser ganz von idyllischer Poësie und Gemüthsinnigkeit erfüllten Schöpfungen ist unwiderstehlich. An lichter Schönheit, Reichthum und Harmonie der Farbe gehören sie zu den ersten unter allen je von ihm gemalten, besonders „Die goldene Hochzeit“, eine viel reichere und bewegtere Komposition als „Die Taufe“. Da der ganze Vorgang in freier Luft an einem schönen Sommertag spielt, ist seine Schilderung noch sonniger durchleuchtet als letzteres Bild.

Ludwig Knaus. Studie.

Auf dem Platz vor dem Dorfe, bei den alten Linden, sind alle die Abkömmlinge und Verwandten des stattlichen Greisenpaares zur Feier dieses Familienfestes um die gedeckten Tische bei den Bier- und Weinfässern versammelt. Während Einzelne im Hintergrunde noch eifrig mit Essen beschäftigt sind, wird vorne schon abgeräumt und der grosse Kessel ausgescheuert, indess ein Hund die auf den Tellern zurückgelassenen Speisereste aufzulecken versucht. Dorfmusikanten spielen zum Tanze auf und das alte Hochzeitspaar dreht sich in feierlicher Grazie im langsamen Walzer. Ihre Gesichter strahlen von stiller Freude und innerem Glück. Eine schöne blühende Bäuerin, anscheinend die Schwiegertochter des Paares, mit dem Säugling auf dem Schoss und ihrem älteren kleinen Buben auf der Bank an ihrer Seite, zu ihren Füssen ihr kleines Töchterchen, das mit des Grossvaters riesigem Hut spielt, und hinter der Gruppe ihr Mann, mit beiden Armen auf den Tisch vor ihm gestützt, schauen fröhlich dem Tanz der Eltern zu. Eine Schar von kleinen Dorfdirnen und Buben, die sich an die Tanzenden herandrängen, theils am Boden kriechend und sich rollend, wird von dem Schulmeister, einem hageren Männchen in schäbiger, schwarzer Sonntagstracht, vergeblich zurückzudrängen versucht. Ringsum stehen und sitzen andere Gruppen

Ludwig Knaus. Studie.

von jungen Burschen mit ihren Mädchen, junge Mütter mit ihren Buben auf dem Arm und auf der Schulter. Krausköpfige Jungen ahmen in lustigem Übermuth die Handbewegungen der Musikanten, Posaunisten und Klarinettisten nach, blasen Trompete mit vollen Backen ohne Instrumente. Über die Köpfe hinweg, auf dieser Seite des Bildes, blickt man in die sonnige Landschaft mit dem grünen Hügelrücken, über den noch Leute aus dem Nachbardorfe herangewandert kommen. Man meint es dem Bilde anzufühlen, dass sein Maler während dessen Konzeption und Ausführung sich in einer sonnigen glücklichen Gemüthsverfassung befunden haben muss. Sein damals genossenes junges Eheglück mag sicher keinen geringen Antheil daran gehabt haben. Elend und Roheit, Schmutz und Jammer, die in keinem Dorfe und seiner Bevölkerung fehlen, sind hier völlig verbannt. In der Phantasie des glücklichen Malers existieren sie nicht.

Eine ähnliche Stimmung spricht sich auch in dem Bilde „Die Taufe“ aus. In einem Schwarzwälder Bauernhause ist die Familie um die Mutter des Täuflings und den freundlichen Herrn Pfarrer, der das Bübchen eben auf seinen Armen wiegt, zum festlichen Kaffee um den Tisch versammelt. Die Frau des Hausherrn, die den Mittelpunkt der Gruppe bildet, ist ein wahrhaft madonnenhaftes Wesen mit blassem, fein geschnittenem, fast verklärt ausschauendem Antlitz und schlank geformten Händen, an denen keine Spur auf gröbere Arbeit deutet. So passt

sie eigentlich wenig als Hausfrau in ein solches Dorfhaus hinein. Im Lehnstuhl sitzend, noch blass und angegriffen, blickt sie zärtlich zu ihrem Sprössling hinüber; die Grossmutter beugt sich zu dem kleinen Weltbürger herab und schaut ihm in sein rothes, rundes Gesichtchen. Über die Schulter des Pfarrers blickt das liebliche Antlitz eines jungen Mädchens, einer Verwandten der Wöchnerin, mit dem Ausdruck stiller Freude auf den Täufling, und voll kindlicher Neugierde hebt sich an der Seite der Grossmutter das ältere Schwesterchen des Neugeborenen und sieht das lebendige Püppchen wie ein Wunder an, während der Grossvater dem Hochwürdigen seine Meinung über das neueste Enkelkindchen zu sagen scheint. Rechts im Vordergrund aber, näher seinem jungen Weibe, sitzt der Bauer, ein zweitjüngstes Töchterchen auf dem Schoss, Kaffeetasse und Kuchen in den Händen, und ihm zur Seite steht sein Stammhalter, ein prächtiger blondlockiger Bube, ein grosses Stück Taufkuchen in der einen Hand zum Munde führend und mit der anderen die mit gesammelten Früchten gefüllte Schürze gegen die Brust drückend. Ein halbwüchsiges Dorfmädchen auf dem Banksitz im schattigen Vordergrund und ebenso ein paar Figuren im Hintergrunde passen nicht recht in das ganze Milieu hinein und sind auch gleichgiltiger behandelt als die genannten Hauptfiguren. Diese aber sind auch, was die Charakteristik und den Empfindungsausdruck betrifft, von höchster Vollendung. Und die Farbe des ganzen Bildes ist von der edelsten Harmonie, voll sanfter Gluth und leuchtender Pracht. Als dies Meisterwerk im Jahr 1861 in Sachses Salon in Berlin ausgestellt war, machte es auf die sich dazu drängenden Beschauer einen so hinreissenden Eindruck, wie er nur äusserst selten durch ein Werk der Malerei auf Menschen aller Arten, Bildungsgrade, Kunstanschauungen und Temperamente hervorgebracht worden ist. Es wurde damals für eine ungewöhnlich grosse Summe durch einen Berliner Sammler, Herrn Leonor Reichenheim, seinem Besitzer, dem Kunsthändler Goupil in Paris, abgekauft und bildete die köstlichste Perle seiner Galerie bis zu deren Auflösung und Zerstreuung in alle Welt. Bei der Versteigerung ist es in amerikanischen Besitz gelangt.

Ludwig Knaus. Studie.

Den Pariser Aufenthalt unseres Meisters hat einmal eine italienische Studienreise für die Dauer eines Jahres unterbrochen. Auf seine künstlerischen Anschauungen und die

Art seines Schaffens haben die dort von der grossen Renaissancekunst empfangenen Eindrücke keinen irgendwie bemerkbaren Einfluss geübt.

In Paris waren Knaus alle Ehren zu Theil geworden, mit welchen man in Frankreich unter jeder Regierung künstlerisches Verdienst zu lohnen beeifert war. Er hatte nach der zweiten auch die grosse erste Medaille des Salons und das Kreuz der Ehrenlegion erhalten. Er zählte zu den beliebtesten, von Kunstfreunden und Kunstgenossen geschätztesten Meistern des damaligen Paris. Aber gerade als er zu dieser Höhe gelangt war, entschloss er sich kurz, die Zelte abzubrechen und nach Deutschland zurückzukehren.

Er mochte sich bewusst geworden sein, dass doch nur in der Heimath auch für ihn die starken Wurzeln seiner Kraft lägen, dass er in stetem unmittelbarem Zusammenhang mit dem deutschen Volke leben und bleiben müsse, wenn er seinen Schöpfungen die Frische und Wahrhaftigkeit bewahren wolle und dass die graziösen Pariser Modelle und die alten Naturstudien allein ihm unmöglich die stete Berührung mit der Wirklichkeit und deren beständige Anschauung ersetzen könnten. So übersiedelte er im Jahr 1860 mit seiner Familie nach Deutschland, um zunächst in seiner Vaterstadt Wiesbaden seinen Aufenthalt zu nehmen. Hier in Wiesbaden, das er einst als armer unbekannter Kunstjünger verlassen hatte und wohin er nun als berühmter Meister, angestaunt und verehrt von seinen Mitbürgern, zurückgekehrt war, verblieb er bis zum Jahr 1862. Während dieses Aufenthalts ist manches seiner meisterhaftesten Werke entstanden. Keine seiner grossen gestaltenreichen Kompositionen; vorwiegend Einzelfiguren oder Gruppen von Wenigen, in ziemlich gleichgiltigen Situationen dargestellt. Durch die malerische Kunst ihrer Ausführung aber gewinnen sie den höchsten Reiz und Werth. Damals und hier malte er jenen prächtigen Schusterbuben, der das kleine Baby der Frau Meisterin, das er warten soll, auf dem Arm trägt und ruhig schreien und zetern lässt, während er selbst einen grossen Apfel gierig verspeist („Hungriger Magen hat keine Ohren"), eine malerische Schöpfung ersten Ranges, die an edlem Schmelz, an Tiefe, Kraft und Wärme der Farbe den besten Kabinetstücken alter holländischer Meister nicht nachsteht. — Zwei dörfliche Lehrburschen dieser ehrenwerthen Zunft sind auch da Helden jenes ebenfalls damals in Wiesbaden gemalten, köstlichen Bildes voll verwandten Humors. Der Eine von ihnen ist ebenfalls mit der Wartung des Meisterkindes betraut. Aber statt sich um das unglückliche Wurm zu kümmern, sitzt er auf einem Baumstamme hinter einem Mäuerchen unweit des Dorfes mit einem jungen Kollegen, der seinerseits die Stiefel, welche er zu einem Kunden tragen sollte, bei Seite gelegt hat, ganz in ihr Kartenspiel vertieft und bleibt so taub gegen das jämmerliche Geschrei des Pfleglings auf seinem Schoss, wie jener Apfelesser gegen das des seinigen. Die drei Menschenkinder auf diesem mit vollendeter Kunst in einem Ton von goldiger Klarheit und Wärme durchgeführten Bilde sind, jedes in seiner Art, so lebendig und treffend charakterisiert im Gesichtsausdruck wie in ihrer Haltung und jeder Bewegung ihrer Glieder. — Ein anderes Bild, das Knaus in diesem Jahr in Wiesbaden malte, ist jenes vielbewunderte Meisterwerk, welches bei seiner Ausstellung (im Verein mit dem eben besprochenen) im Weltausstellungspalast zu Paris seinem Maler 1867 die höchsten künstlerischen Ehren, die Verleihung der grossen Ehrenmedaille

Ludwig Knaus pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kindervergnügen

Ludwig Knaus pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das widerspänstige Modell

eintrug: die Einzelgestalt des „Invaliden“, der, mit der Waterloo-Medaille auf dem Bruststück seines graugrünlichen, schon etwas schäbigen, zugeknöpften Rockes geschmückt, mit einem langen Stock in den Händen, die Mütze auf dem grauhaarigen Kopf, am Tisch sitzt, auf dem sein Glas mit weissem Wein steht. Ein wehmüthig-humoristisches Bild des Greisenthums, das in der Erinnerung seiner früher besessenen Jugendkraft sich tapfer und doch vergeblich sträubt, schon als solches zu erscheinen. Auf seinen rein malerischen und koloristischen Werth hin angesehen, ist dies Werk eine der vollkommensten Kunstschöpfungen des Meisters. Auch jenes oben erwähnte Bild des, Feldblumen in der Bergwiese pflückenden, kleinen hessischen Dorfmädchens, das Geh. Rath Ravené für seine Galerie erwarb, ist während dieses Aufenthaltes in Wiesbaden (1861) von Knaus gemalt.

Im Jahre 1862 besuchte er zum ersten Male die preussische Hauptstadt. Die herzliche Aufnahme, welche er hier seitens der für ihn begeisterten kunstfreundlichen Gesellschaft und der gesamten Künstlerschaft fand, — stand „ganz Berlin“ doch noch unter dem frischen Eindruck der vor kurzem hier ausgestellt gewesenen „Taufe“ — bestimmten Knaus, für längere Zeit seinen Wohnsitz in Berlin zu nehmen. Er gedachte hier während der Wintermonate zu hausen und in dem von ihm gemietheten Atelier im königlichen Ateliergebäude am Königsplatz neben der Raczynski-Galerie (auf der jetzt vom Reichstagsgebäude eingenommenen Stelle) zu arbeiten, die Sommermonate aber in seiner Wiesbadener Heimath oder auf Studienreisen zu verbringen. Vier Jahre hielt er es damals in Berlin aus. Fruchtbare Jahre, in denen sowohl aus seiner Berliner wie aus seiner Wiesbadener Werkstatt manches glänzende Kunstwerk hervorgegangen ist.

Das erste in jener gemalte Bild schilderte den Auszug zu einem ländlichen Fest aus den Thoren einer kleinen rheinländischen Stadt. Alle die Einwohner, die Lust und Zeit zur Theilnahme daran haben oder die hoffen, dabei mit dem Verkauf ihrer Waren draussen ein gutes Geschäft zu machen, Männer und ganze Familien mit Kind und Kegel, mit Körben und Fässchen belastet, kommen in Scharen aus der Strassen drückender Enge, fröhlich, schon im Vorgeschmack der erwarteten Freuden, heraus in die helle heitere Landschaft gezogen. Radschlagende Buben und blasende Stadtmusikanten eröffnen den Zug. Alles ist voll Leben und Bewegung, von hellem Tageslicht durchströmt, von harmloser Lust beseelt.

Reicher noch als Komposition und in der farbigen Wirkung ist das zweite damals in Berlin gemalte Bild „Der Taschenspieler im Dorfe“, das Knaus noch in Paris entworfen hatte. Köstliche Charakterfiguren hat er da hingestellt: den langen, triumphierend auf seinem aus Tonnen und darüber gelegten Brettern hergestellten Podium stehenden Zauberkünstler, um dessen hagere Beine der faltige fleischfarbige Trikot schlottert; den vor Staunen und Schrecken wie gelähmt in den Knieen wankenden Bauern, dem jener eben den grossen Hut vom Kopf genommen hat, um ein Paar Sperlinge ~~darunter~~ hervorflattern zu lassen; die alte Bäuerin, die auf ihren steifen Füssen sich bekreuzend davon geht, um dem Teufelsspuk nicht weiter zuzusehen; das entzückende Figürchen des kleinen Mädchens, das den, mit dem rothen hessischen Mützchen bedeckten, blonden Krauskopf dem Hexenmeister zuwendet und wie in lebhafter Bewegung plötzlich durch das Staunen über

das unbegreifliche Wunder wie festgebannt bleibt; des Zauberers eingeweihter junger Schüler und Mitarbeiter, der lächelnd über die Dummheit des Bauernvolks, zu den Füssen des Meisters sitzend, dem ergötzlichen Schauspiel zusieht; der kluge Dorfschmied, der ungeblendet beobachtet und nachsinnt, wie der Kerl da oben wohl das Kunststück fertig bringt, und noch manche andere in der Scheune versammelte dörfliche Zuschauer, junge und alte, hier auf dem Boden gedrängt beisammen

Ludwig Knaus. Meraner Bauer.

stehende, dort auf dem hohen Heuhaufen sitzende, staunende und kritische. Die beiden schmucken Dirnen im Vordergrunde erinnern freilich mehr an hübsche Pariser Modelle, als dass sie deutschen Dorfmädchen glichen. Das Bild ist in einer Tonstimmung von glänzender Wirkung durchgeführt, welche durch das in dem Raume herrschende warme Halbdunkel und durch das auf der Hauptgruppe konzentrierte einfallende Tageslicht hervorgebracht wird.

Ludwig Knaus. Bei der Feldarbeit.

Von anderen damals in Berlin von Knaus geschaffenen Gemälden nenne ich zunächst das eines „Zigeunerlagers am Waldrande“ mit dem im Grase liegenden, geigenden braunen jungen Burschen und der Gruppe der neben dem auf dem Feuer brodelnden Kessel am Boden sitzenden zottelhaarigen wildschönen Kinder. Eine erbeutete Gans rupfend, gerathen sie in Zank und Streit, wobei das kleinste Mädchen sein ganzes jähzorniges, unbändiges Temperament entfaltet.

Auf einer Sommerreise nach Südtirol sah sich Knaus zu zwei Bildern angeregt, die er nach seiner Rückkehr in Berlin mit Hilfe seiner dort gezeichneten Lokal- und Menschenstudien ausführte. Die schönen kraftstrotzenden jugendlichen Männergestalten, die er im dortigen Gebirgsvolk fand, reizten ihn zu Schilderungen ihrer Eigenart. So entstand das Bild der drei „Passeyrer Raufer“ vor ihrem Seelsorger, welcher den noch alle Spuren des letzten Raufens tragenden, prächtig gewachsenen Burschen ihrer Wüstheit wegen den Text liest, und das im Stoff verwandte „Geistliche Ermahnung“ betitelte. Es zeigt einen langen jungen Tiroler Bauernburschen, demüthig und beschämt vor dem kleinen rundlichen Herrn Pfarrer stehend, der ihn um irgend eines begangenen Unfugs willen so heftig abkanzelt, dass der den Hochwürdigen um mehrere Kopflängen Überragende am liebsten in sich zusammen oder in's nächste Mausloch kröche, um sich vor dem Gestrengen zu verbergen.

Aus ganz anderen Lebenssphären entnahm Knaus die Gegenstände zu den beiden damals in Berlin gemalten Bildern „Die Wochenstube“ und „Die missglückte Ehevermittlung“. Der Gruppe der beim Kaffee klatschenden Basen und Tanten vor dem Bett der holdseligen jungen Wöchnerin auf dem einen; auf dem andern der ganzen Gesellschaft, welche in dem kleinstädtischen Wirthshaus znsammengetroffen ist, wo die hübsche junge Bürgerstochter die Bekanntschaft des Heiratskandidaten, eines ältlichen philisterhaften Junggesellen, machen soll, gibt der liebenswürdige harmlos satirische Humor des Künstlers den ergötzlichsten Reiz. Mit den hier genannten Werken ist die Zahl der damals von Knaus in Berlin geschaffenen nicht erschöpft. Seine grosse künstlerische Kraft bethätigte sich nicht minder glänzend in manchen Bildnissen unterlebensgrossen Formats, in halber und ganzer Gestalt von Männern wie von schönen Frauen und Kindern. Das

Ludwig Knaus. Studie.

bewundernswertheste Werk dieser Art ist das Bild, welches seinen eigenen Vater und seinen Schwiegervater einander gegenübersitzend am Tisch beim Damenspiel zeigt. In der schlichten Wahrheit der Schilderung dieser Männer von ganz entgegengesetztem Wesen und Naturell, das sich klar in jedem Zuge ihrer Erscheinung vom Scheitel bis zur Sohle ausprägt, in der Kraft und Feinheit ihrer Charakteristik ist es unübertroffen. Dies Doppelbildnis ist von Knaus während eines sommerlichen Besuchs seiner mittelrheinischen Heimath nach dem Leben gemalt und 1864 in Berlin vollendet. Länger als vier Jahre hat er es damals in der Hauptstadt nicht ausgehalten. Nach Ablauf dieser Zeit wandte er sich nach Düsseldorf, wo er sich im eigenen, nach seinem Geschmack und seinen Bedürfnissen entsprechend gebauten und eingerichteten Hause niederliess. Sein Talent, welches ihm einst auf der Akademie in dieser Stadt abgesprochen worden war, entfaltete während der nächsten hier verlebten Jahre eine erstaunliche Fruchtbarkeit und schien an Stärke, Tiefe und innerer Gesundheit noch fort und fort zu gewinnen. Was er in Paris in Gefahr gewesen war einzubüssen, das eroberte er sich im freudigen Versenken in das erneute Studium des Volkslebens und der Natur des südwestlichen Deutschlands vollständig wieder zurück. Noch ganz anders als in Berlin konnte er sich hier wirklich zu Hause fühlen in seinem schönen traulichen Heim, das er mit so erlesenen Werken des eigenen Pinsels und alter, besonders niederländischer Malerei, von ihm auf wiederholten Reisen in deren Ursprungsland und in England erworben, geschmückt hatte. In Konzeption und Durchführung zeigen die hier in Düsseldorf von ihm gemalten Bilder die reifste Meisterschaft. Ich nenne nur einige der berühmtesten und

Ludwig knaus cmx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein gehetztes Wild

Ludwig Knaus pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein Försterheim

bekanntesten von ihnen, wenn ich hier „Das Begräbnis im Winter“, „Die Hauensteiner Bauernberathung“, „Seine Hoheit auf Reisen“, „Wie die Alten sungen, zwitschern auch die Jungen“ oder „Der Katzentisch“, „In tausend Ängsten“, „Das Gänsemädchen“, „Die Dorfhexe“ und das Gruppenporträt der beiden kleinen Töchter Vautier's zitiere. Von erschütternder Macht ist die Darstellung jenes Begräbnisses; die Gestalt des alten Bauern, des vom Weh des schweren Verlustes ganz gebrochenen hochgewachsenen Mannes, welcher die schmale Aussentreppe an der Hofseite seines Hauses schwankend hinabgestiegen kommt, dem oben aus der Thür getragenen Sarge vorauf, der sein Kind oder Enkelkind birgt. Und wie lebt Alles in der Gruppe drüben vor der Scheunenwand und im Thorwege des Gehöfts, wo sich Nachbarn und Nachbarinnen zusammendrängen, neugierig und theilnehmend auf den Alten blickend; und vor ihnen die Schar der halbwüchsigen Dirnen, der Schulbuben und kleinen Mädchen, die, im Schnee stehend, in der scharfen Kälte vor Frost bebend, unter der Leitung des alten Schulmeisters den Trauerchoral singen. Welche echt kindliche Naivität und Wahrheit in der Gruppe des armen kleinen Dorfmädchens mit dem neuen Brüderchen auf dem Arm und dem kleinen Schwesterchen an der Hand vorn im Winkel seitlich vom Fuss der Treppe! Und welche malerische Wucht in der grossen schwarzen Rückenfigur des Küsters, der am Fuss dieser Stiege vor der im Schnee stehenden schwarzbedeckten Bahre den Leidtragenden und den Sarg erwartet.

An Kraft, Sättigung und schöner Gluth des Kolorits ist das Bild der „Hauensteiner Bauernberathung“ so wenig übertroffen, wie in der Energie und Schärfe lebensvollster Charakterzeichnung jeder dieser in ihre alte Volkstracht gekleideten, meist ernsten, grundtüchtigen Männer, die um den Tisch im braun getäfelten, vom Dampf ihrer Pfeifen bläulich durchzogenen Zimmer versammelt sind und dem Vortrag eines Ältesten über eine Gemeindeangelegenheit aufmerksam und, bis auf einen thörichten, halb vertrottelten Genossen, nachdenklich zuhören. — „Seine Hoheit auf Reisen“ ist eine höchst ergötzliche Humoreske, welcher nicht die satirische Spitze fehlt. Die Bauernschaft des nächsten Dörfchens, die sich höchst wichtig dünkenden Herren Schulzen, Gemeinderäthe und sonstige Dorfnotablen an der Spitze, die Schulkinder mit dem Schulmeister, die Weiber und Mädchen mit den

Ludwig Knaus. Studie.

kleinsten Sprösslingen auf dem Arm und auf dem Rücken, die Alten und Jungen, die Lahmen und die Gesunden haben sich unten zur Seite des Thalweges aufgestellt, auf welchem der seinem Reisewagen entstiegene allergnädigste Landesherr, von zwei Adjutanten begleitet, dahergeschritten kommt. Wunderbar beobachtet und geschildert sind in allen jenen Gesichtern und Gestalten der Kleinen und Erwachsenen die verschiedenen Stimmungen und Eindrücke, welche die gleichgiltig, ja fast finster und hämisch, auf ihr getreues, unterthäniges Landvolk da am Wege blickende Hoheit hervorbringt.

Die fröhlich tafelnde Gesellschaft im Freien unter den Bäumen vor dem ländlichen Wirthshause, die Erwachsenen an dem langen Tisch im Hintergrunde, das jüngste Volk, das jenen schon so vortrefflich nachzuzwitschern versteht, vorn an den beiden „Katzentischen“, hat Knaus einmal in der Tracht unserer Tage, einmal in der aus den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts (für die Berliner Nationalgalerie) dargestellt. Eine reiche Galerie von kindlichen Typen, liebenswürdige, schalkhafte, unbändig übermüthige, drollige, begehrliche, naschhafte, zärtliche, fröhliche, ernsthafte, gesetzte Persönchen führt er uns hier vor. Der Ausdruck, das Verhalten eines Jeden und einer Jeden ist dem intimsten Leben der Kinder abgesehen. Nie hat ein Künstler die Kinderseele besser verstanden, nie hat einer liebevoller ihre leisesten Äusserungen in Lust und Schmerz, in Liebe und Zorn belauscht. Eine andere unschätzbare Probe dafür ist die Einzelgestalt des kleinen krausköpfigen Dorfkindes auf dem Bilde „In tausend Ängsten“. Alles in dem drollig rührenden Figürchen zittert in angstvoller Erregung durch die zischenden heranwatschelnden Gänse, welche die Kleine im Besitz der krampfhaft mit dem rundlichen Händchen festgehaltenen Brotschnitte bedrohen. Wesen, Gestalten und Bewegungen der Gänse sind hier nicht minder lebenswahr und vollendet wiedergegeben, als die Wirkung dieser gefiederten watschelnden Bedränger auf die geängstigte Kleine. Noch auf einem andern Bilde aus jener Düsseldorfer Zeit zeigte Knaus seine Meisterschaft in der Darstellung dieser schätzbaren Vogelgattung: auf dem „Gänsemädchen“. Das liebliche Kind, auf der Grenze der Entwicklung zur Jungfrau, das man dort in der Thür des Gartenzaunes stehen und den es umdrängenden Gänsen Futter streuen sieht, hat freilich in seiner holden Erscheinung so wenig von einer deutschen Bauerntochter wie die junge Mutter auf dem Bilde der „Taufe“ von einer deutschen Bauernfrau.

Von allem Gethier hat Knaus neben den Gänsen, den Katzen und Hunden jeder Zeit das liebevollste und erfolgreichste Studium gewidmet. Die Frucht desselben gibt er uns in den Hunden am Katzentisch der Kinder und auf so manchem späteren Bilde, in den Katzen jener Pariserin, in den Katzen und Kätzchen, welche wir in der öden, unheimlichen, rauchgeschwärzten, höhlenartigen Wohnung der armen alten „Dorfhexe“ spielen, drollig graziös sich tummeln und kühne Sprünge machen sehen, das einzige Lebendige, was bei der, von den Menschen ihres Dorfes scheu gemiedenen, gefürchteten, einsamen Verlassenen, die dort am feuerlosen Herde kauert, aushielt; in dem mit so reicher, tiefer und harmonischer Farbenwirkung gemalten Bilde des kleinen, lieblichen rothkäppigen, nacktbeinigen Dorfmädchens, das mehrere täppische, erst vor kurzem geborene Hündchen zärtlich auf den Armen aus dem heimlichen Lager im Heu eines Scheunenwinkels

davon trägt, von der um die junge Brut besorgten Mutterhündin ängstlich gefolgt. — Zu den Thieren, die Knaus mit ähnlicher Lust und Liebe studiert hat und in Gemälden schildert, zählen auch jene dem Menschen so überaus nützlichen und doch gemeinhin so unverdient verachtend angesehenen und behandelten, die Schweine. Von unseren modernsten Malern sind sie dafür zu hohen Ehren gebracht, zu bevorzugten Lieblingsgegenständen ihrer Kunst erhoben. Aber schon vor diesen Meistern hat Knaus in Düsseldorf wie in Berlin verschiedene Gemälde geschaffen, in deren Komposition die rosigen und die gescheckten, fetten und mageren Borstenthiere einen wichtigen Platz einnehmen. Und keiner seiner Nachfolger hat ihr Wesen und ihre Erscheinung schärfer erfasst, keiner sie wahrer und lebendiger und zugleich mit der ganzen unwillkürlichen Komik, die ihnen beiwohnt, darzustellen erreicht, als er. — Auch die grossen furchtbaren Könige des Katzengeschlechts, die Panther und die Löwen, sind von ihm in der ganzen stolzen Pracht ihrer Formen und Farben in einer Wahrheit und mit einer Kunst geschildert — die Löwen auf dem Bilde „Daniel in der Löwengrube“ —, dass ihre Darstellung gegen die auf keinem Bilde der ersten und berühmtesten alten und neuen Virtuosen auf diesem besonderen Gebiet der Thiermalerei zurück steht.

Ludwig Knaus. Jagdfrühstück.

Neben den Kompositionen mit zahlreichen und mit wenigen Menschen- und Thiergestalten malte Knaus in jener Düsseldorfer, wie vordem in seiner Berliner und Pariser Zeit und später bis diesen Tag, mit gleicher Neigung und gleichem Glück Bilder von charakteristischen Einzelfiguren in ganzer und halber Gestalt. In jeder derselben schuf er ein ganzes volles Menschenbild, aus

dem man Wesen und Geschichte des Dargestellten ablesen zu können meint. Zu den Werken dieser Gattung gehört der lange, hagere, zärtlich aufblickende „Orgeldreher"; der protzig vor dem stattlichen Misthaufen im väterlichen Grossbauernhof im Bewusstsein des Reichthums breitbeinig, die Hände in den Westentaschen, dastehende „Dorfprinz"; die wehmüthig drollige Gestalt des armen grossäugigen Buben in zerlumpter Tracht, den Sack auf der Schulter, ein paar ausgerupfte Rüben in der Hand: „Der Freibeuter"; gehört das kleine Mädchen, das staunend den Klängen einer Spieldose lauscht: „Heimlicher Zauber"; der später, während der siebziger Jahre in Berlin gemalte, jüdische Knabe, der mit glückseligem Lächeln sich seines ersten Profites, des im Geschäfte gewonnenen Markstückes freut; — das ergänzende Gegenstück zu einem der feinsten und ergötzlichsten Meisterwerke seines Malers, voll geistreichem, satirischem Humor, einem Triumph seiner Beobachtungsgabe und Schilderungskunst, der „Salomonische Weisheit" betitelten Gruppe des alten, erfahrenen, jüdischen Trödlers, der behaglich in seinem Gewölbe sitzend, jenen begabten, aufmerksam zuhörenden, klug auffassenden Knaben das Wissen und die Kunst des Geschäftemachens lehrt. Immer wieder, auch in den letzten Jahren noch, sind Bilder vielsagender Einzelgestalten, in deren Darstellung seine Kunst sich auf ihrer vollsten Höhe zeigt, aus Knaus' Werkstatt hervorgegangen. Ich erinnere noch an das bescheiden im Vorzimmer dastehende, alte, graubärtige Männchen, den „Kolporteur", ein Bild, das den bezeichnenden Titel führt: „Ich kann warten" (1886); an den „Starosten" und verweise auf mehrere in dieser Sammlung Knaus'scher Gemälde und Zeichnungen enthaltene Bilder: den „genügsamen Weltbürger", jenen prächtigen, kleinen, etwa einjährigen Buben, der am Boden sitzt und kein anderes Spielzeug verlangt, als den alten Stiefel, mit dem er sich, fast grimmigen Ernst im Gesichtchen, beschäftigt; den „Meraner Bauern", der aus der kurzen Pfeife schmauchend, mit übergeschlagenen Beinen am Tische auf dem Stuhl sitzt, ihm zu Füssen sein zottiger Hund, und mit so wenig Vertrauen erweckendem Blick und Mienen heimtückisch, böswillig zur Seite schaut; auf die Halbfigur des bärtigen „Wilderers", mit dem abgezogenen Hut in der Hand, mit dem wettergebräunten, scharf und kraftvoll geschnittenen Antlitz, der misstrauisch mit dem nicht zu verbergenden Ausdruck des Menschen, der etwas Schweres auf dem Gewissen hat und immer besorgen muss, dass es entdeckt und er gefasst wird, unter den buschigen Brauen hervor zur Seite blickt; auf das fleissige, junge Landmädchen „bei der Feldarbeit", das, auf der Thalwiese vor der im Hintergrund aufsteigenden Bergwand stehend, das abgemähte Gras mit so natürlich und einfach graziöser Bewegung zusammenharkt. —

Was Knaus im Jahre 1874 wieder nach Berlin zurückführte, wo er seitdem noch immer ausgehalten hat, war der damals an ihn vom preussischen Ministerium ergangene Ruf, an der eben an Haupt und Gliedern gründlich reformierten, unter Anton von Werner's Direktorat gestellten Hochschule der bildenden Künste die Leitung eines der neuerrichteten Meisterateliers zu übernehmen. Er folgte diesem Ruf und hat während einer Reihe von Jahren dem ihm übertragenen Amt gewissenhaft vorgestanden und erfreuliche Resultate durch die Einwirkung auf seine Meisterschüler erzielt. Aber auf die Länge vermochte er nicht in der, seine Arbeits- und Schaffens-

Ludwig Knaus pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Auf der Wahlstatt

Ludwig Knaus pinx.

Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl

Unter ritterlichem Schutze

ruhe störenden, Lehrthätigkeit auszuharren. Schon seit mehreren Jahren hat er dies Amt aufgegeben, um sich wieder ausschliesslich der eigenen Produktion zu widmen. —

Seit er einmal in jenen ersten sechziger Jahren in Berlin gelebt hatte, war er auch, während er in Düsseldorf hauste, von der Berliner Künstlerschaft immer als einer der ihrigen angesehen, durch dessen reiche Siege und Ehren auch sie sich geehrt fühlte. Sie begrüsste den wieder in ihre Mitte Zurückkehrenden mit aufrichtiger Freude und Herzlichkeit. Dass er sich in der Zwischenzeit mehr als nur auf der alten Höhe behauptet hatte, das wussten wir. Und doch überraschte er seine Verehrer noch durch die Schönheit und Meisterschaft des Werkes, das er zur ersten akademischen Kunstausstellung nach seiner Übersiedlung brachte: „Die heilige Familie“, ausruhend auf der Flucht nach Ägypten. Die Madonna, die Verkörperung holdseligster, liebenswürdigster Weiblichkeit, sitzt in zärtlicher Betrachtung des Knaben auf ihrem Schoss versunken. Der Himmel öffnet sich vor den Augen des betend aufblickenden Joseph, und eine Schar blühender, nackter Engelsbübchen flattert lustig herab zu den Beiden. Das zuerst unten angelangte steht, auf die Kniee Maria's gelehnt, verehrend vor dem von der Mutter enthüllten Kinde. In der Darstellung dieser entzückenden, nackten Putten und des Jesusknaben scheint des Meisters Malersinn wahrhaft geschwelgt zu haben. Noch wiederholt hat er seitdem den schönen, nackten Menschenleib, und nicht nur den kindlichen, zum Gegenstand seiner Kunst gewählt und auf diesem Gebiete der Malerei in Bildern symbolischen und phantastischen Charakters, Bildern von Nymphen und Najaden, von Genienbübchen und Amoretten, nicht minder Augen und Seele Erfreuendes und Vollendetes geschaffen,

Ludwig Knaus. Studie.

als auf seinem ursprünglichen Felde, in den Schilderungen aus dem natürlichen Dasein der grossen und kleinen Menschenkinder und dem Bildnis. In den seitdem verflossenen Jahren hat seine erfinderische Phantasie nichts von ihrer alten Kraft und ihrem Reichthum, seine Beobachtungsgabe nichts von ihrer Sicherheit und Schärfe eingebüsst, wenn auch nicht jedes Bild von ihm ein gleich glücklicher Wurf sein konnte. Wenn eines einmal in der Farbe flauer, unwahrer und dünner, in der Modellierung flacher und weniger körperhaft erschien, so folgte sehr bald darauf doch immer wieder ein anderes Werk, das in jeder Hinsicht auf der Höhe des Besten steht, was seinem bildnerischen Genie je zuvor zu schaffen gelungen war. Das gilt in vollem Masse von den bereits erwähnten „Salomonische Weisheit“ und „Der erste Verdienst“.

Mehrere andere seiner hervorragendsten Bilder aus dieser seiner zweiten Berliner Periode sind hier getreulich veranschaulicht. Da sehen wir die in all' seiner grotesken Komik doch so wahrhaft rührende Darstellung des Clowns in der Tracht seiner Kunst, der am Herbsttage hinter dem zerfetzten Vorhang, den „Coulissen“ des wandernden Zirkus, im Freien am eisernen Kochofen sitzt, sein kleines mutterloses Kind zärtlich wartet und aus der Saugflasche mit Milch tränkt, umgeben von seinen drei gelehrigen Pudeln und seinem grösseren Kinderpaar, das bereits zu den aktiven Mitgliedern dieser Künstlergesellschaft zählt, dem schönen, schwarzlockigen Mädchen und dem Buben, welche die kalten Hände der ausstrahlenden Wärme des Ofens entgegenhalten. Zur Rechten unter den Bäumen sitzt in ihre Trikottracht gekleidet, sich mit dem über die Schultern gezogenen Umschlagetuch gegen die Kälte schützend, die Seiltänzerin, der vielumworbene „Stern“ der Truppe auf dem Koffer, an einen Ballen von Betten und Kissen gelehnt, und hört

Ludwig Knaus. Studie.

lachend den Galanterien des alten Kleinstadt-Don Juan zu, der ihr „hinter den Coulissen“ den Hof macht. Eben schlägt der mohrische Zirkusdiener den Vorhang zurück und ruft den zärtlichen Vater in die Arena, in welcher der Seiltänzer, angestaunt von seinem Publikum, seinen Part beendet. Wundervoll wie diese Gesellschaft ist auch die ganze wüste Zigeunerwirthschaft dieser Häuslichkeit im Freien geschildert. — Knaus' unerreichte Kunst in der Darstellung der unverfälschten Kindernatur und zugleich seine volle malerische Kraft und Meisterschaft zeigt sich in den hier reproduzierten beiden Bildern „Kindervergnügen“ und „Das widerspänstige Modell“. Das erstere entstammt noch der letzten Düsseldorfer Zeit kurz vor der Rückkehr nach Berlin. Mit welchem Eifer das kleine Volk da aus der lehmigen feuchten Erde kleine Kügelchen formt und knetet, der eine Bube den anderen verkündet, dass er hier, wo er steht, die am besten klebende gefunden hat, die Kleine da vorne mit den Händchen am Pfützenrande gräbt! Mit gleicher Lust, gleicher Kunst und gleich innigem Verständnis ist die Schweineherde gemalt, die weiter hinten denselben Anger mit ihren Rüsseln durchwühlt. — Mit ebenso liebenswürdigem Humor und solchem Feingefühl für alle Äusserungen der kindlichen Natur in kleinen Mädchen und Buben vom verschiedensten Temperament, Alter und Wesen ist die kleine Gesellschaft dargestellt, welche dort im Felde den Maler umgibt und ihm bei der Arbeit zusieht, der, auf einer ländlichen Studienwanderung begriffen, den prächtigen, wilden, kleinen Hemdenmatz abzeichnen möchte, welcher sich wüthend schreiend und stossend, gegen die älteren Jungen, die ihn als Opfer heranschleppen, und gegen die Zumuthung sträubt, als Modell zu dienen. — Ein drittes, derartiges Bild, auf welchem freilich mehr das Dumme, Befangene und Böse in der Dorfjugend zur nicht minder wahren Darstellung gelangt, zeigt ein als Hexe verschrieenes, armes, altes Weib, das auf dem Wege über den Dorfanger daherkommt, von den Jungen verhöhnt und mit Steinen beworfen wird, während die Mädchen mit den ihrer Aufsicht anvertrauten Kleinsten ängstlich vor der Gefürchteten flüchten. —

„Ein gehetztes Wild“ betitelt Knaus das glutäugige, junge Zigeunerweib, dem kein Heim auf Erden steht, wo es rasten könnte, das auf nackten Sohlen, den Säugling im Arm, ruhelos umherirrt, sich hier wie ein angeschossenes Thier im Waldesdickicht birgt und rastet, um das Kind zu tränken, dem die Mutterbrust Nahrung und Labsal spendet, während die Unglückliche selbst nicht weiss, womit sie ihren Hunger stillen und wo sie ihr schwarzlockiges Haupt hinlegen soll. —

Ungedämpft durch Noth, Elend, Nacktheit schäumt und glüht die Jugendlust in den Seelen und rollt das heisse Blut in den Adern jener drei Zigeunerkinder, welche das Bild „Zigeunerpost“ schildert. Dies fröhliche, braune Gesindel lacht der eigenen Lumpen und Blössen und tobt im jauchzenden Glücksgefühl der ungebundenen Freiheit, ein Dreigespann spielend, von der älteren Schwester an der Leine gelenkt, seinen tollen Übermuth im Rennen und Jagen im brennenden Sonnenschein auf staubiger Pussta aus. — Eine eigenthümliche Schwermuthstimmung ist durch das Bild der „Kartoffelernte“ verbreitet. Sie lastet auf den dort im Acker hackenden, Kartoffeln ausnehmenden Mitgliedern der dörflichen Familie und liegt auf der vom Oktobernebel durchzogenen Herbstlandschaft, durch die das mit Ochsen bespannte Gefährt die oben im Walde gefällten hohen

Ludwig Knaus. Studie.

Stämme schleppt. Wie sauer der armen Alten die Arbeit in der gebückten Stellung wird, wie müde sie sich an den steifen Rücken fühlt! Einen leisen Schimmer von Heiterkeit bringen nur die Kinder in das Bild. Aber mit Ausnahme des Jüngsten auf dem Arm der Mutter, die für einige Minuten ihre Hacke niedergelegt hat, um ihm Nahrung zu reichen, müssen auch sie schon mitschaffen, am Boden knieend, Kartoffeln auflesen und Feuer anzünden, um das trockene Kraut zu verbrennen. Meisterhaft sind hier alle diese Gestalten in die Landschaft hineingestimmt und in deren verhüllter, lichtarmer, schattenloser Luft ohne iede schärfere Beleuchtung doch körperhaft modelliert. —

Unter den Gemälden, die Knaus während dieses zweiten Berliner Aufenthalts gemalt und ausgestellt hat, erregte keines ein tieferes, innigeres Interesse, als das hier reproduzierte, welches den alten, graubärtigen Förster in seinem traulichen Heim darstellt, wie er, heimgekehrt von einem langen und ermüdenden Waldgange bei schlechtem, nasskaltem Späthherbst- oder Winterwetter, seiner schweren Stiefel entledigt, im Lehnstuhl am Ofen, in welchem die Magd das Feuer anfacht, umgeben von seinen Hunden, aus der langen Pfeife rauchend, in stillem, wohligem Behagen ausruhend, dasitzt. Das Bild strömt dies tiefe Behagen auf seinen Beschauer aus und fesselt ihn mit freundlicher Macht. Aus dem graubärtigen, knochigen, wettergebräunten Antlitz, an dessen vom Alter noch ungeschwächten, scharfen, klaren, grauen Augen in dieser Stunde die Bilder längst versunkener Zeiten, ihres Glücks und ihrer Leiden vorüber zu ziehen scheinen, meint man die Geschichte eines ganzen bewegten Menschenlebens lesen zu können, das hier zur Ruhe der Resignation gelangt ist. Vollendet bis in die geringsten Theile ist die Durchführung dieses ausserordentlichen Werkes — einer der bewundertsten Zierden der deutschen Abtheilung der Berliner Jubiläumsausstellung von 1886 — die der drei Hunde zu den Füssen des Herrn, des vom Feuer des Ofens beleuchteten, davor knieenden, einheizenden Mädchens, jedes Details der Ausstattung dieses echten „Försterheims“ nicht minder als die der Gestalt seines einsamen, alten Bewohners.

Vier Jahre zuvor entstand das lebensprühende, von prächtigem Humor gewürzte Bild aus dem Schwarzwälder Dorfleben: „Auf der Wahlstatt“. Dem Gegenstande nach gehört es zu dem Stoffkreise, in welchem sich Knaus gleich am Beginne seiner Laufbahn vor allen Anderen heimisch gemacht hatte. Das ländliche Fest hat seinen Abschluss in einer grossartigen Rauferei gefunden. Wie der bäuerliche Held der Anzengruber'schen „Kreuzelschreiber“ steht auch hier, als Sieger und

Meister über Alle, ein Einziger zwischen den Trümmern, den Spuren des vorausgegangenen Kampfes, da, welche die Wahlstatt, die Dielen des Tanzbodens, bedecken. Der Letzte, der ihm den Sieg streitig machen wollte, liegt ein paar Schritte vor ihm mit schmerzenden Gliedern am Boden, wo er ihn hingeschleudert hatte, dass ihm die Knochen knackten. Angstvoll entsetzt, drängen sich Weiber und Dirnen mit den Musikanten zusammen auf die erhöht liegende Bühne in der Hinterwand. Von der zum Erdgeschoss hinabführenden Treppe her, aus sicherer Ferne, drohen andere Geflüchtete dem Sieger mit Knütteln und Fäusten. Der aber scheert sich nicht um sie. Noch schwer und heiss athmend vom Kampf, das Hemd in Fetzen zerrissen, steht er mitten auf seinem Schlacht- und Siegesfelde da, die starken Hände noch in der Bewegung des Griffs, mit dem er eben den letzten Gegner gepackt und geworfen hatte. Händeringend und jammernd steht hinter ihm ein junges Weib im Festkleide, die Blicke angstvoll auf den Dahingeschleuderten gerichtet. Nie ist eine Situation schlagender, überzeugender geschildert, nie in dem dargestellten Moment zugleich besser, klarer und anschaulicher auch das ihm Vorangegangene vergegenwärtigt worden, als in diesem Bilde, dessen malerische Kraft und Meisterschaft seiner kompositionellen durchaus entspricht. —

Wie vieler Gemälde und Zeichnungen wäre noch zu gedenken, wenn die Schilderung dieser künstlerischen Thätigkeit unseres Meisters während der zwischen heute und seiner Übersiedlung nach Berlin liegenden Zeit eine einigermassen vollständige und erschöpfende sein sollte! Noch unerwähnt blieben hier „Ein unwillkommener Kunde“, „Der Ferienbesuch des Studenten im Elternhause“, zwei Werke, welchen es nicht gelungen ist, gleiche Gunst, wie die meisten anderen Schöpfungen ihres Malers zu erwerben; „Dorf und Stadt“, deren Kinder sich auf einer Landparthie gegenseitig anfreunden; eine neue Bearbeitung des „Tanzes unter der Linde“ in selbstverständlich viel gereifterer Gestaltung und Durchführung als jenes Erstlingswerk; ein anderes grosses, ländliches Tanzbild, dessen junge Paare in wilder, überschäumender, bacchantischer Lust daher wirbeln — ein leider in Deutschland nie zur Ausstellung gelangtes Werk von genialer Kraft; — die blondhaarige Nixe mit prachtvollem, nacktem, menschlichem Oberkörper und schuppigen Fischschenkeln, die in der gekräuselten Fluth mit den sie umschwimmenden Fischen spielt; die reizende Gruppe nackter Putten, welche die herrliche Idealgestalt der Charitas, der Verkörperung mütterlicher Zärtlichkeit und sorgender Liebe, in freier Landschaft umgeben.

Noch mehrere Bilder, deren Motive diesem mythischen Stoffkreise entlehnt sind, wurden von Knaus in diesen Jahren gemalt. Da schildert eines einen schwarzborstigen bocksfüssigen Satyr, der in der Krone eines alten riesigen Weinstocks im Blätterschatten sitzt und die blauen Trauben pflückt und geniesst, die, seinen Händen leicht erreichbar, überall herabhängen. Ein anderes, in demselben Jahr gemaltes, zeigt eine Gruppe lieblicher Menschen-Töchter oder mütterlich waltender freundlicher Nymphen, welche für die Ernährung kleiner durstiger Bocksfüssler sorgen. Einen von ihnen legt seine liebevolle Pflegerin an das volle Euter einer von einem Hirtenbuben im Schatten einer Hollunderlaube an den Hörnern gehaltenen Ziege, während eine andere noch zwei solcher ungeberdigen kleinen Faunsbübchen herbeischleppt, die auch ihr Theil von der süssen Nahrung er-

halten sollen; ein ganz von der hellen Luft eines heiteren südlichen Tages durchwehtes lichtgetränktes Bild. — Dann wieder malte Knaus den weinseligen trunkenen Silen, der im Waldesschatten auf weichem Mooslager, das bekränzte Haupt an einen neben ihm liegenden schwarzen Panther schmiegend, hingestreckt liegt und sich von einer freundlichen Nymphe mit einem Palmblatt Kühlung fächeln lässt, während da, wo der Wald sich lichtet, auf sonniger Wiese Faune und Bacchantinnen sich beim Schall der Metallbecken in wildem Reigen schwingen. Mit prächtigem Humor gewürzt ist, wie dieses, auch jenes in derselben Zeit entstandene, „Schadenfreude“ betitelte, Bild: zwei kleine krausköpfige bocksfüssige Buben wälzen sich in wüthendem Ringen und Faustkampfe auf dem grasigen Boden am Fusse eines Hügels. Auf dessen Höhe aber, sich leuchtend noch von der blauen Luft dahinter abhebend, steht die reizende Gestalt eines noch halb kindlichen, mit leichtem weissem Idealgewand bekleideten Mädchens, das lachend den beiden Kämpfern da unten zuschaut. —

Die blühenden, rosigen, nackten Körper kleiner Bübchen und Mächen zu malen, war für Knaus immer ein ganz besonderer künstlerischer Genuss und sein malerisches Können zeigt sich in deren Darstellung in seinem vollen Glanz. Ein Ringeltanz solcher nackten, von frischem warmem Leben schwellenden Kindergestalten in freier Landschaft, denen sich ein etwas älteres, liebliches kleines Mädchen im weissen Chiton als Leiterin und Ordnerin des Tanzes gesellt hat, bildet den Gegenstand des anmuthigen Bildes „Frühlingsreigen“. —

Ludwig Knaus. Studie.

Wenn Knaus alle lieblichen und holden Seiten der Kindernatur wie kein Anderer zu erfassen und darzustellen weiss, so sind ihm die bösen und hässlichen darum doch keineswegs verschlossen. Auch an der Schilderung der „bösen Buben“, der boshaften, tückischen, jähzornigen, hat er seine Freude; auch diese Lebensäusserungen sieht er mit den Augen des Humoristen an und das Widrige, Abstossende wandelt sich in seiner Darstellung zum Komischen. Ein Beispiel dafür ist das in den ersten neunziger Jahren gemalte Bild „Zweikampf hinter dem Zaun“. Zwei Schulknaben aus einer Gesellschaft von sieben Kameraden, die aus der Klasse gemeinsam heimgehen, sind in Streit miteinander gerathen, haben sich gezankt, zu Boden geworfen und ringen nun in voller Wuth miteinander, sich gegenseitig würgend und puffend. Die Andern sehen, je nach ihrem Temperament, theils ruhig und ergötzt, theils ängstlich besorgt, theils mitleidig und weinerlich, theils aufhetzend und anspornend zu. Hier erscheint der Meister

als der feinste Beobachter und Kenner der Knabenseele und der körperlichen Erscheinung der Jungen eines gewissen Alters; in der ganzen Disposition und Durchführung des Bildes mit den Häusern des alten Städtchens hinter dem Zaune des Hofes, welcher den Kampfplatz bildet, als echter Maler, der das Ganze — Lokal und Gestalten — zur reichen und geschlossenen Koloritwirkung zusammenstimmt.

Ludwig Knaus. Studie.

Zu den in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Gemälden gehört noch manche hervorragende Schilderung aus dem Dasein der Kinder, der Buben und Mädchen: der kleine Schaukelpferdreiter auf dem liebenswürdigen Bilde voll zarter, inniger Empfindung „Der Wittwe Trost"; der drollige, kleine, nackte Bube mit den an seinen Schultern befestigten Flügelchen und dem umgehängten Köcher neben der hübschen jungen Malerin „im Atelier", der der Kleine zu einem Amor Modell steht; das von der jungen Mutter in der Wanne gebadete „Baby" mit dem blühenden Körperchen, umgeben von den vergnüglich zuschauenden Geschwistern; die beieinander sitzenden beiden kleinen Mädchen, deren eines dem andern mit drolligem Ernst ein „Geheimnis" in's Ohr raunt; das kleine Mädchen, das, auf dem Bodenteppich liegend, auf einer Schiefertafel schreibt; das krausköpfige nacktbeinige „Klein-Mütterchen", das mit mütterlichem Ernst eine aus alten zusammengewickelten Tüchern hergestellte Puppe auf den Armen trägt und wiegt; der kleine „Trotzkopf", der maulend in der Ecke steht, Teller und Löffel in den Händen.

Eine grössere, figurenreiche Szene aus dem Kinderleben, eine lustige drollige Komödie, malte Knaus in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre in dem Bilde, dessen Motiv ihm das aus-

gelassene Strassentreiben in rheinischen Städten während des Karneval gegeben hat. Ein kleines Mädchen hat sich, in Nonnentracht maskiert, auf die Gasse hinausgewagt, auf der es doch von kleinen und grossen frechen Buben wimmelt. Das verschüchterte junge Nönnchen wird arg von solchen, die ihre Gesichter in verschiedenen grotesken Masken versteckt haben, umdrängt und gehänselt. Ihr kleiner ritterlicher Schützer in Kürass und Visierhelm kann der so Bedrängten trotz seines tapferen Muthes keine wirksame Hilfe leisten. Ein grösserer Lehrbursch schlägt ihm, ohne dass der Geharnischte es zu wehren vermag, das Helmvisier zurück und verhöhnt ihn in's zornige Gesichtchen hinein. Aus dem Parterrefenster des nächsten Hauses droht dem Friedensstörer eine ältere Dame, ohne ihn abschrecken zu können. Sie wird erst recht verhöhnt durch einen als Scheuerfrau maskierten, langen Burschen. Erwachsene und Kinder, meist in Maskenkleidern, beleben das Gässchen im Hintergrund. Das Ganze ist in das matte Licht eines trüben Februarmorgens eingetaucht.

Ein grösseres Bild von Knaus, das bei seiner öffentlichen Ausstellung im Jahr 1897 zu Berlin wieder ein grosses Publikum um sich versammelte und ein so lebhaftes künstlerisches Interesse, als bei der Menge der Beschauer herzliche Heiterkeit erregte, war ein beredtes Zeugnis, dass dem Meister von seinem alten frischen Humor, von der Schärfe der Beobachtung und von der Kraft der Charakteristik menschlicher Rassentypen und Individuen nichts verloren gegangen ist. Es stellt einen „Feierabend in der Judengasse einer alten Stadt“ dar. Zu Ende des Jahrhunderts dürfte in Wirklichkeit schwerlich noch eine derartige Judengasse in einem mitteleuropäischen Städtchen zu finden gewesen sein. Aber die hier gegebene Schilderung dieser Gasse, auf der sich vier Generationen der stammverwandten Bewohnerschaft, wie eine grosse Familie am Sommerabend vor den Häusern sitzend, zu einander herüber gehend, plaudernd oder sich auch absondernd, für sich alleinbleibend, zusammenfinden, ist im Ganzen, wie in allen Einzelheiten, im Gesammtcharakter, wie in allen den Persönlichkeiten jedes Alters und Geschlechts und in den kleinen individuellen Zügen einer jeden von so überzeugender Kraft, so vollendeter Wahrheit und Echtheit, dass man den Eindruck empfängt, es sei hier Alles der lebendigen Natur abgelauscht und ein Stück gesehener Wirklichkeit von Meisterhand treulich, wenn auch in künstlerischer Verklärung, wiedergegeben worden.

Mit den figurenreichen Kompositionen wechselten auch während der letzten Jahrzehnte in der Produktion unseres Meisters die Bilder von charakteristischen Einzelgestalten beständig ab. Und in manchen von diesen offenbart sich — wir sahen es in dem „Invaliden“ und dem Kolporteur („Ich kann warten“) — sein Genie und seine Kunst in ganz besonderem Glanz. Zahlreiche derartige Bilder von Knaus aus seinen früheren Jahren wurden hier bereits aufgeführt. Ihnen reihen sich würdig die späteren an: der alte Kolporteur, der im armseligen Stübchen seinen Topf Kaffee auf dem eisernen Öfchen und an dessen Glut seine draussen im kalten Wintertage durchfrorenen Glieder wärmt; der reifere Junggesell „Auf Freiersfüssen“; die „Strenge Herrin“; die junge Strickerin auf der Gartenbank bei dem Rosengebüsch; der „Bussardjäger“, — die kraftvolle sehnige Gestalt des tirolischen Schützen, der, das erlegte Raubgezücht in der Rechten tragend, seine Pfeile

Ludwig Knaus pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Mädchen aus der Stadt

Ludwig Knaus pinx.

Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl

Adlerjäger

schmauchend, gelassen durch die nebelerfüllte Gebirgswildnis dahin geht; das „Jagdfrühstück"; das der in der Waldlichtung ausruhende alte Jäger mit seinen beiden getreuen vierfüssigen Genossen theilt.

Auch seinen alten Ruhm als Bildnismaler hat Knaus während des zweiten Berliner Aufenthaltes immer wieder durch neue eminente Werke dieser Gattung erneut und vermehrt. Allbekannt sind besonders jene für die Berliner Nationalgalerie von ihm ausgeführten Porträts des grossen Physikers Professor Helmholtz und des grossen Alterthumsforschers und Geschichtschreibers Professor Mommsen in ganzer, halb lebensgrosser Gestalt, jeder von ihnen in seiner gewohnten Umgebung, seinem Arbeitszimmer sitzend, dargestellt, jeder im Kerne seines Wesens erfasst und mit allen persönlichen Eigenheiten seiner Erscheinung in natürlicher Lebenswahrheit, ohne jede falsche, künstlerische Steigerung in Aussehen, Stellung und Haltung, zur Anschauung gebracht. Nicht zurück gegen diese Bildnisse steht das 1883 gemalte seiner eigenen Gattin, bei dessen Ausführung die menschliche Liebe für den Gegenstand sich mit der künstlerischen für die Aufgabe verschmolzen hat, um eines der liebenswürdigsten Frauenbildnisse unter allen, die er je gemalt, zu schaffen. —

Zahlreich sind jene anmuthigen Köpfe und Brustbilder von Kindern und jungen Mädchen, die Knaus mit echter Malerfreude an ihrem besonderen Reiz, ihrem individuellen Schönheitscharakter fort und fort gemalt hat, Bilder, welche immer die Gegenstände des lebhaftesten Begehrens der Kunstliebhaber und Sammler Europa's und Amerika's waren und sind. Mehrere Proben solcher Werke geben die Abbildungen dieses Heftes mit all dem lebendigen Zauber wenigstens der Form und des Ausdrucks derselben getreulich wieder.

Einen besonders willkommenen und interessanten Theil unserer Sammlung bilden die mannigfachen photographischen Facsimile-Nachbildungen Knaus-

Ludwig Knaus. Studie.

scher Handzeichnungen aus seinen Studienmappen. Er wirft seine derartigen Skizzen nach dem Leben, nach Gesichtern und Gestalten von allen Arten, aus allen Lebenssphären, nach Kindern und Erwachsenen, Männern, Frauen, Mädchen, deren Erscheinung in der Ruhe oder Bewegung er festhalten will, mit der schwarzen Kreide auf rauhes Papier im Fluge mit unfehlbarer Sicherheit und unnachahmlicher Leichtigkeit hin. Es sind keine durchgearbeiteten Studien,

Ludwig Knaus. Nina.

an denen es in seinen reich gefüllten Mappen ebenso wenig mangelt, nur Notizen für seine erinnernde Phantasie, in denen aber mit wenigen Strichen alles Wesentliche der so skizzierten Erscheinungen so bestimmt, so lebendig ausgesprochen ist, dass wir das wahrhaft charakteristische Aussehen der so Dargestellten besser daraus erkennen, als aus der genauesten Photographie.

In ungebrochener, geistig-künstlerischer und körperlicher Kraft und Frische hat unser Meister nicht nur sein siebzigstes Lebensjahr erreicht, sondern auch überdauert. Dieser siebzigste Geburtstag

bot der grossen Gemeinde seiner Bewunderer und Verehrer willkommene Gelegenheit, ihm zu bezeigen, in wie reichem Mass er sich die dankbare Liebe und Werthschätzung seiner Zeitgenossen durch sein, ungezählten Tausenden Lust und Freude für Augen und Gemüth spendendes, künstlerisches Schaffen erworben hat. Aus der Künstlerschaft, wie aus allen Kreisen des Volkes strömten ihm die Beweise und Kundgebungen dieser für ihn gehegten Empfindungen zu. In den Sälen der Akademie

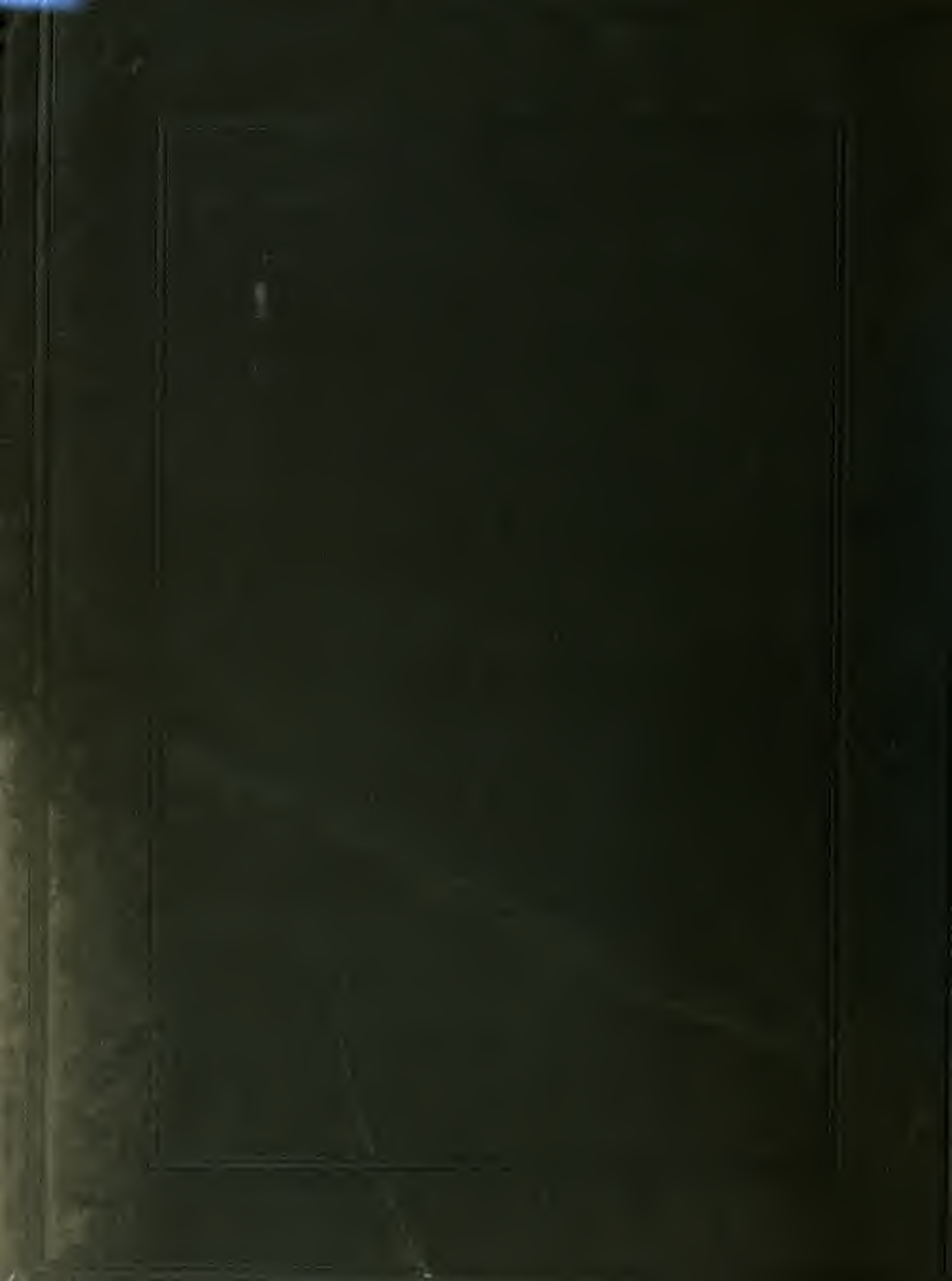
Ludwig Knaus. Norina.

der Künste zu Berlin wurde eine Ausstellung aller irgend dafür zu erlangenden, in Europa gebliebenen Gemälde aus allen Perioden seiner künstlerischen Laufbahn veranstaltet. Der Eindruck der so hier vereinigten edelsten Perlen neuerer deutscher Malerei war ausserordentlich. Es kam jedem Beschauer wieder zum vollen Bewusstsein, was die deutsche Kunst Ludwig Knaus verdankt, was sein Schaffen für sie bedeutet, was wir an ihm besassen und besitzen. Von keiner jener künstlerischen Modekrankheiten angefressen, welchen wir heute so manches schöne Talent erliegen

sehen, steht er so schaffensrüstig und -freudig, wie in seinen jüngeren Tagen, ein leuchtendes Beispiel den Genossen mitten im vollen Leben da, das klare, gesunde Auge weit erschlossen für alle Herrlichkeit, allen „goldenen Überfluss der Welt“, und noch ebenso feurig beeifert und ebenso befähigt, alles das mit Stift und Pinsel zu schildern, was er in ihr geschaut hat und was seiner schöpferischen Phantasie aufgegangen ist. Wohl ist auch er mit allem Düstern, Traurigen, Hässlichen in der Menschennatur und dem Menschendasein vertraut, und nie hat er davor zurückgescheut, auch die Nachtseiten beider zu malen. Aber das Schöne und Liebliche hat ihm darum doch nie für weniger wahr und darstellenswerth als das Widerwärtige und Böse gegolten, und auch das Hässlichste hat er jederzeit durch den poëtischen Humor zu verklären, durch den Zauber der Farbe zu adeln verstanden. Alles berechtigt zu der Hoffnung, dass unser Meister noch manche Jahre fortwirken wird, wie bisher, zum eigenen Ruhm, zur Ehre deutscher Kunst und Art, und zur Freude und Erquickung empfänglicher Menschenseelen.

N
3
K86
Bd.13
Halb.1

Die Kunst unserer Zeit

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY